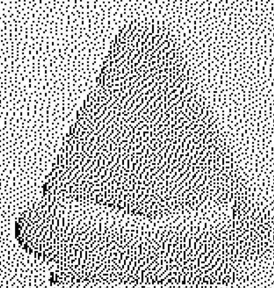
# إشكالية تأصيل الحداثة

## فى الخطاب النقدى العربى المعاصر

### مقاربة حوارية فى الأصول المعرفية

عبد الغنى باره



الهيئة المصرية العامة للكتاب

إهـــــــداء ٢٠٠٦
الهيئة المصرية العامة للكتاب
**القاهرة**

# إشكالية تأصيل الحداثة

## فى الخطاب النقدى العربى المعاصر

### مقاربة حوارية فى الأصول المعرفية

عبد الغنى بارة



الغـــلاف: سـمـيـرة المـرصـفي
الإخراج الفنى: مرفت النحاس

# الإهــــداء

إلى أبى..

في الجنـة إن شـاء الله

# مقدمة

إن المتتبع للحركة النقدية المعاصرة فى البيئة العربية يجد شبه إجماع لدى أهل الذكر من النقاد، على ما يعانيه الخطاب النقدى من أزمات، أزمة فى التأسيس لكسب شرعية الوجود كأى مشروع فكرى، وأزمة فى المنهج، الذى به يترجم هذه الشرعية، وأزمة فى المصطلح، باعتباره المفتاح الرئيسى لبوابة العلوم. ولا تختلف آراء النقاد حول أسباب الأزمة، والتى ترجع ـ حسب اعتقادهم ـ إلى «المشروع الحداثى»، إذ منذ أن ارتدى الخطاب النقدى العربى لبوس الحداثة القادمة من الغرب، اصطبغ بألوان الغموض والألغاز وفوضى التفسير، فضلَّ الطريق وفقد هويته، وبترت صلته بالآخر ـ المتلقى ـ هذا ما يدفعنا إلى التساؤل، ترى هل هى المرة الأولى التى يجدد فيها الخطاب النقدى مقولاته، ويتبنى مشاريع نقدية مستوردة من الآخر/ الغرب، حتى تثار هذه الضجة، أم أن دعاوى التجديد هذه المرة مغايرة للصيحات السابقة؟

لا نجافى الصواب إذا قلنا، إن المشروع الحداثى الذى تبناه نقادنا المعاصرون يختلف عن سابقيه، لا لشىء إلا لأنه يحمل فى طياته خصوصيات فكرية وفلسفية لحضارة مغايرة، بل معادية للحضارة الإسلامية، وهذا ـ فيما نحسب ـ سبب كافٍ ليحدث شروخاً فى جوهر هذا المشروع، ويسبب أزمة فى الخطاب

النقدى العربى المعاصر. أضف إلى ذلك فإن الحداثة فى نسختها الأصلية (الغربية) ما هى إلا أحد أوجه المركزية الغربية، التى تسعى جاهدة للتمركز والتكون حول ذاتها، بإرجاع أصول كل الكشوفات العلمية والفكرية والفلسفية للحضارة الأوروبية (الغربية)، من الإغريق قديماً إلى أوروبا حديثاً، والنظر إلى الآخر (الشرق) على أنه أطراف، بل لا وجود له ولا أصل لحضارته إلا فى كنف المركز (الغرب).

ما نخلص إليه، هو أن هذا المشروع المضمر ـ مشروع الاحتواء من طرف الغرب ـ هو الحاضر/ الغائب فى المشروع الحداثى، فالمقول هو مجموعة المناهج النقدية التى ابتدعها الغرب وتبناًها حداثيونا، أما المسكوت عنه فهو إلغاء خصوصيات الآخر (الشرق)، وطمس معالم سياقاته الفكرية والحضارية.

وهكذا أضحى خطاب الحداثة الشغل الشاغل لنقادنا، فلا يكاد يخلو بحث من أبحاثهم من الحديث عن الحداثة، الشعرية منها والنقدية. وسارعوا إلى ترجمة مقولاتها فى أصولها الغربية، وتمثلها فى إنجازاتهم ومقارباتهم للنصوص الإبداعية، محاولين تأسيس شرعية لهذا المشروع المستورد، ولعل هذا ما يفسر محاولة البعض منهم التقليب فى تربة التراث قصد التأصيل لمشروعه الحداثى، وإيجاد ما يقابل مقولاتهم ذات الأصول الغربية بنماذج من التراث العربى، فأصبح الإمام الجرجانى سوسير أو بارت العرب، وأبو تمام مالارميه العرب، وأبو نواس بودلير العرب.. وتعالت الصيحات ـ مشرقاً ومغرباً ـ بين مشايع للمشروع الحداثى فى نسخته الأصلية ـ الغربية، باعتباره مشروعاً حضارياً، ودعوة للتخلص من معضلة التراث (النقل/ الاتباًع)، وإقراراً لحرية العقل/ الإبداع. وبين معارض له، بدعوى أن الحداثة هدم لحضارة الأسلاف وانفصال عن التراث العربى الإسلامى، لما تضمره ـ الحداثة ـ فى نسختها الأصلية (الغرب) من عداء للآخر (الشرق).

هذا الصراع بين المشروعين، مشروع أنصار الحداثة بالمفهوم الغربى، ودعاة التجديد وفق الأصول العربية الموروثة، دفع إلى الساحة النقدية بجملة من

القضايا المهمة والخطيرة فى آن، إن لم نقل تسبب فى ظهور أزمة فى الخطاب النقدى، إذ أصبح القارئ، بل حتى الناقد المتخصص، يشتكى من فوضى التفسير، ويتساءل عن سبب الإلغاز الذى يخيم على خطاب نقاد الحداثة، وعن تلك الخطاطات والرموز الرياضية والجداول الإحصائية التى استحدثها هؤلاء النقاد فى مقارباتهم للنصوص الإبداعية، والتى لا عهد للنقد السابق بها، يستخدمونها كغاية فى حد ذاتها وليس كوسيلة، مثلما اعتيدت فى حقولها الأصلية، لا يقوى على فك رموزها سوى مستخدميها. أضف إلى ذلك غموض المصطلح، وعدم التواضع على منظومة مصطلحية موحدة من لدن نقاد الحداثة، لا سيما فى مسألة المصطلح المترجم، الأمر الذى جعل نوعاً من الضبابية يخيم على المناهج المتوسل بها لمقاربة النصوص، كالبنيوية، والتفكيكية، والسيميولوچيا، والأسلوبية.

ترى هل نقف بجانب هذا القارئ ونشاركه تذمره ونفوره مما يحصل فى خطاب نقاد الحداثة، أم نضرب صفحاً عن ادعاءاته، وننعته بالضعف والتخلف عن مواكبة ما جد فى عالم النقد، كما يفعل أنصار المشروع الحداثى؟

القضية أعقد من أن يتبنى الباحث موقفاً، إما مشايعاً أو معادياً، بل قصارى ما يملكه، والحال هذه ، هو محاولة التقرب من المشروع الحداثى، محاوراً مقولات متبنّيه فى النسختين: الغربية والعربية، والنبش فى الخلفيات والمنظومات المفاهيمية المعرفية التى يتكئ عليها هذا المشروع، خاصة فى نسخته الأصلية. دون أن يعنى ذلك تبنى دعاويه، أو اللجوء إلى أسلوب التوفيق، الذى يجر صاحبه، فى أحسن الأحوال، إلى التلفيق والانتقائية.

مشروع النقد الحوارى، الذى يتبناه البحث منهجاً ومعيناً له فى رحلته، يتجاوز الحداثة العربية إلى النسخة الغربية، باعتبارها المنبع والأصل، الذى نهل منه حداثيونا مشروعهم. لا يعنى هذا أن البحث سيقف عند مقولات الحداثة الغربية ومرتكزاتها، التى تؤسس شرعيتها وحسب، بل سيشرع ـ أولاً وقبل كل شىء ـ فى الحفر والتنقيب عن الجذور الفكرية التى تقوم عليها، والسياقات

الثقافية التى نشأت فى كنفها، إذ ليس فى مقدورنا عزل مناهج، كالبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقى مثلاً عن الجو الفكرى الذى نمت فى أحضانه، فهى لا تعدو أن تكون تطوراً طبيعياً للعقل الأوروبى، بدءاً من أفلاطون وأرسطو وصولاً إلى هيدغر ودريدا.

هذا ما يجعل البحث يتساءل ـ وقد تحمل عبء المساءلة بالمنهج الذى ارتضاه معيناً له فى رحلة البحث عن حقيقة أزمة الحداثة ـ هل بالإمكان تجريد المناهج الغربية من خلفياتها المعرفية أثناء استيرادها، وتبنيها مشروعاً نقدياً لمقاربة النصوص، مثلما يتصور بعض حداثيينا، ظناً منهم أنها نتاج حضارى إنسانى عالمى يليق بكل حضارة يحل بها؟ أم أنه من الصعب فصل المصطلح والمنهج الغربيين عن الأصول المعرفية التى نشأ فى ظلها؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يصبح تمثل نقادنا للمشروع الحداثى الغربى مجرد دعوة إلى تبنى الحضارة الغربية؟

مشروع التبنى بهذا المفهوم ـ فيما نحسب ـ هو الذى يقف وراء أزمة الخطاب النقدى العربى المعاصر، وسبب الجفوة الموجودة بين النقاد وبين المتلقين، إذ ليس يعقل أن تتم عملية مقاربة نص إبداعى له خصوصيته الحضارية بمنهج دخيل يضمر وراءه خلفية ثقافية مضادة، بل معادية، لحضارة النص المقارب.

لكن هل هذا يعنى أن كل المقاربات النقدية، التى اتخذت المشروع الحداثى الغربى أساً لها، لا تعدو أن تكون سوى ناقلة للحضارة الغربية؟ وإذا كان الأمر كذلك، هل يتوجب ـ والحال هذه ـ أن ينغلق الناقد العربى على نفسه ويتعصب لذاته، حتى لا يقع فى المحظور المستتر وراء المناهج الغربية، ويكتفى بما يوجد فى مستودع التراث؟ أم أنه يقف موقفاً وسطاً، ينفتح على الآخر، منتهجاً طريق النقد الحوارى، يفصل الذات عن الآخر إجرائياً، حتى يتحقق مبدأ الاختلاف، والاستقلال كذات لها خصوصيتها المتميزة، المتفردة بصفاتها، المشبعة بإرثها الحضارى.

وبهذا يتحاشى الوقوع فى فخ المطابقة التى يسعى الآخر إلى تحقيقها بوساطة المشروع الحداثى. كما يتوجب عليه ـ فى الوقت ذاته ـ الانفصال رمزياً عن التراث (الذات) ـ لا معاداته والانفصال عنه نهائياً، واتهامه بالقصور، مثلما يفعل نقاد الحداثة ـ حتى يتفادى الوقوع فى عقدة تضخم الأنا، أو النرجسية المرضية، التى طالما صحبت نقدنا الإحيائى.

بهذا الصنيع، يتسنى للناقد أن ينهل من خزان التراث ـ نقلياً كان أم عقلياً ـ ما يتفق ومتطلبات النهضة الحديثة، ويستعير من الآخر (الغرب)، ما يتفق وطبيعة الذات، فيكون ـ بذلك ـ منفتحاً لا منبطحاً، ومختلفاً لا مطابقاً، وفاعلاً لا منفعلاً.

هذا ما يصبو إلى تحقيقه هذا المشروع، بحث الدراسة. ولعل ما زاد صاحبه رغبة وإصراراً على محاولة الخوض فى هذه المغامرة، هو قلة الدراسات التى تناولت هذه الإشكالية ـ أزمة الحداثة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر ـ بالدرس والبحث. وحتى البعض من تلك الدراسات التى حاولت تتبع هذه الإشكالية، كانت لا تجرؤ على استكناه جذور الأزمة، بل قصارى ما تفعله، هو وصف وتشخيص حالة الغموض التى أضحى عليها خطاب نقد الحداثة، على مستوى المصطلح والمنهج، دون محاولة وصف العلاج الشافى للأزمة، أو طرح البديل الذى يسير بمشروع النقد العربى نحو التأسيس والشرعية.

هذا ما يروم البحث تحقيقه، هو تتمة ما بدأته هذه الدراسات، فى محاولة الولوج إلى مكامن الإشكالية، وسبر أغوارها، دون أن يدعى تجاوز هذه الدراسات، فكيف يكون ذلك كذلك وهى المعين له والمرشد فى رحلة البحث عن حقيقة الأزمة. وحسبه أن وجد ذلك المعين الصافى من الدراسات، يتتبع خطاها، ويتلمس نتائجها حتى يصنع شرعية وجوده.

ولقد توزعت أبواب ثلاثة، مدخل وخاتمة مواد هذا البحث، إذ خص المدخل منها بالبحث مصطلح الحداثة كما اصطلح عليه أهله فى أوروبا، وحاول أن

يقف عند الأزمة التى يعانيها الإنسان الغربى، وهو يؤسس للنهضة، من خلال تبنيه للحداثة مشروعاً مخلّصاً، ليتحول الحلم إلى كابوس، فى القرن العشرين، وهو ما دفع هذا الفرد إلى التمرد على المشروع الحداثى، فكان أن اتخذ ما اصطلح عليه، مشروع ما بعد الحداثة مناهضاً، فإذا به يجد نفسه حبيس سجن أدهى وأمر من سجن الحداثة/ العقل، إنه الشك فى كل يقين موضوعى، أو قل هى العدمية فى أبرز تجلياتها.

أما الباب الأول، فقد اهتم بالخلفيات الفكرية والأنساق المعرفية للحداثة الغربية، فكان أن تعقب التراث الفكرى والفلسفى للمشروع الحداثى فى أرض النشأة، هناك بأوروبا، حتى يتسنى له الوقوف عند الأصول الفكرية التى تتكئ عليها المشاريع النقدية، كالبنيوية، والسيميولوچيا، والتفكيكية، ويبين مدى وفاء هذه المناهج لهذه الأصول، وكيف أن الفكر الغربى من التلاحم والتشابك، بحيث يصعب على أى تجريده من تربته الثقافية التى لفظته هناك فى أرض النشأة، وتبنيه مشروعاً نقدياً.

أما الباب الثانى، فقد كان للحديث عن إشكالية المنهج فى النقد العربى المعاصر، وفيه حاول الباحث رصد أسباب الأزمة التى عصفت بالنقد العربى المعاصر، فكان أن وقف ـ بالبحث والتنقيب ـ عند نماذج من المشاريع النقدية التى تمثل القضية/ الإشكالية. واستطاع من خلال النبش فى طبقات الغياب فى الخطاب النقدى، أن يكشف غربة الحداثيين العرب، الذين اتخذوا من المناهج النقدية الغربية معيناً لهم فى مقاربة النصوص، متناسين الخلفية الفلسفية، التى تتكئ عليها، الأمر الذى جعلهم ينهلون دون تقدير للعواقب، فكان أن وقعوا فى أزمة التبعية للآخر.

أما الباب الثالث، فقد خصّه للمصطلح النقدى، وما ترتب عليه من أزمة فى خطاب النقد العربى المعاصر؛ إذ للمصطلح أهمية فى بناء منظومة النقد، ومادام الأمر كذلك، فإن للمصطلح دوراً فى تحديد قيمة المعرفة، وهو ما لم ينتبه إليه

الناقد العربى، وهو يتعامل مع الثقافة الغربية، إذ كان يظن بأن المصطلح لا يعدو أن يكون مجرد وعاء تصب فيه المعرفة، ويمكن نقله من بيئته وإفراغه من الزخم الفكرى الذى يحمله، وملؤه بالفكر الذى وفد إليه، أو ما ذهب إليه البعض، من أن المصطلح ملك مشاع بين الإنسانية، يمكن لأية بيئة نقله، وتبنّيه فى الممارسات النقدية. إلا أنه، وأثناء التطبيق، ظهرت الجفوة، وبدا الغموض، فخيم الإلغاز والاضطراب فى لغة النقاد، هو أمر طبيعى، ما دام أن المصطلح نشأ فى تربة غريبة، فهو يبقى ـ لا محالة ـ وفياً للأصول الفكرية التى نشأ فى كنفها. هذا ما حاول البحث أن يستجليه من خلال ممارسات النقاد.

كما تناول الباحث فى هذا الباب ثلاثة مصطلحات يعدها النقاد من أبرز العناوين التى أفرزتها الحداثة، وقف عند دلالتها فى الثقافتين: العربية والغربية، وهو إذ يقدم على ذلك، يعتقد أن للبيئة دوراً فى تلوين المصطلح بصبغة معينة تجعله وفياً للتربة التى احتضنته فكرة، قبل أن يلفظ كمصطلح بلغ أشده واستوى. وهو ما لم ينتبه إليه غالبية النّقاد، إذ كانوا يستخدمون هذه المصطلحات (النصّ، الخطاب، التأويل) بما تحمله من دلالات اكتسبتها فى أرض النشأة، هناك بأوروبا، متناسين الخلفية الفكرية التى تتكئ عليها. ليس هذا وحسب، بل تراهم ينفرون مما تواضع عليه الأقدمون حول مفاهيم هذه المصطلحات، بدعوى أنها أصبحت غير صالحة فى هذا العهد.. وقد ألحقت كل فصل بخلاصة لأهم ما توصلّ إليه من نتائج.

وحاولت ـ أخيراً ـ فى الخاتمة، الوقوف على المعالم الكبرى للنتائج التى توصل إليها البحث فى رحلته، فكنت أعود إلى كل محطة أستجلى منها ما استوقفنى فى طريق الرحلة. وقد حاولت قدر المستطاع الوفاء لمنهج البحث، النقد الحوارى، كما تم تحديده فى مقدمة هذه الدراسة.

وإن كان لا يخلو أى عمل من متاعب ومصاعب، إلا أن عزاء الباحث، هو هذا الجهد المتواضع، وهو جهد المقل، الذى لا يعدو أن يكون مجرد محاولة

جريئة لتتبع المشروع الحداثى فى نسخته العربية، وحسبه أنه حظى بشرف دراسة هذه الظاهرة، عسى أن يتوفر له، مستقبلاً، جهد أوفر، وأدوات أنسب، لتعميق ما أسفرت عنه هذه المحاولة..

والله الموفق للصواب، والحمد لله رب العالمين.

# مدخل
# فى مفهوم الحداثة

ليس من السهل الوقوف عند تعريف شامل لمصطلح «الحداثة» (Modernite)، ويرجع ذلك إلى تشعّب المجالات التى تردّد عليها هذا المصطلح؛ فهو مرتبط بالسياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة، ورغم محاولات النقاد للإحاطة بما يرونه مفهومًا لهذا المصطلح، إلا أنهم أقروا بصعوبة المبتغى، لأنه، ببساطة، ذلك السؤال المتجدد فى كل حين، الذى يرفض الانصياع والخضوع لأى جواب، فهو - دائمًا - مهاجر لا يكاد يحطّ الرّحال بمكان حتى ينتقل إلى غيره فى رحلة دائمة، فهو فلوت يأبى أن يمسك به، لأن فى إمساكه قتلا له وقضاءً على حريته، هو الحاضر / الغائب.

فهى، أى الحداثة، ترفض النّعوت التى تجعلها بارزة، كما ترفض المعيارية التى قد توقعها فى سمة المذهبية، وتجعلها محددة فى مقولات نقدية. ولعل هذا الرّفض والامتناع عن الظهور والجلاء هو الذى يضمن للحداثة ديمومتها وحضورها المكثّف فى كل الأزمنة والأمكنة، وما مصطلح «ما بعد الحداثة» (Post Modernite) الذى يشيع استعماله لدى أهل المعرفة من النقاد اليوم، إلا تأكيدًا لتمنع الحداثة عن التحديد والرضوخ لمعنى محدّد، فهى بهذا الثوب الجديد (ما بعد الحداثة) تراجع نفسها وتستجمع قوتها من جديد لمواصلة رحلة اللامعنى. يعرّفها جان بودريار مؤكدًا صعوبة اختصارها فى مذهب أو مدرسة، أو حتى مجرد قوانين، فيقول: «ليست الحداثة مفهومًا سوسيولوچيًا، أو مفهومًا سياسيًا، أو مفهومًا تاريخيًا بحصر المعنى، وإنما هى صيغة مميزة للحضارة، تعارض

صيغة التقليد.. ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً عاماً يتضمن في دلالته، إجمالاً، الإشارة إلى تطوّر تاريخي بأكمله، وإلى تبدّل في الذهنية»[1].

وحتى يتسنى للباحث الوقوف عند مصطلح «الحداثة» في أصل وضعه في أرض النشأة ـ هناك بأوروبا، يحسن به أن يعود إلى المعجم الغربي، في محاولة لتحديد مختلف الدلالات لهذا المصطلح. ولعلّ من المغالطات التي حجبت الحقيقة عن الباحثين عن دلالة هذا المصطلح، هو عزله عن السياق الفكري الذي نشأ فيه، وعزله كظاهرة فكرية عن الظروف الاجتماعية التي لفظته، وتجريده وتفريغه من الشحنات العاطفية والدلالية التي أودعت فيه قبل أن ينتقل إلى بيئة أخرى.

## أولاً: الحداثة الغربية وأزمة الإنسان الأوروبي:

إن مصطلح «الحداثة» عند الغربيين له ظروفه التاريخية والزمنية الخاصة التي ارتبط ظهوره بها. والبحث في المعاجم الغربية يفضي بالدارس إلى جملة من المصطلحات تتشابه مع مصطلح الحداثة، بل تتشابك معه، ولا يكاد يبين منها، لا لشيء إلا لأنها تتفرع من جذر كلمة «مودرن Modern»، وهي: Modernite, Modernisme, Modernisation.

فمصطلح Modernisme، ارتبط ظهوره بظروف تاريخية محددة، ولعلّ وجود اللاحقة Isme، ما يؤكد مذهبيته، وهو المفهوم الذي يقرّه صاحب الموسوعة الكبيرة (لاروس)[2] Larousse، إذ تعرّف المودرنيزم بأنها مجموعة العقائد والميول التي لها هدف مشترك يتمثل في تجديد الثيولوجية، والعقد الاجتماعي وسلطة الكنيسة، لجعلهم يتماشون مع ما نؤمن به أنه ضروري في حياتنا. بعبارة أخرى، اقترن ظهور هذا المصطلح بالأزمة الدينية التي مرّت بها أوروبا في العصور الوسطى.

وهو الرأي الذي أقرته الدكتورة خالدة سعيد، إذ تقول: «هكذا تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بداياتها في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة

والتقاليد الاجتماعية والمفهومات الموروثة، ثم فى مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادئ الحرية والفردية والابتكار والعفوية»(٣).

هكذا، يبدو أن الحداثة (مودرنيزم)، انطلاقاً من هذا المعطى، حركة ولدت داخل التراث الأوروبى، وارتبط ظهورها بوضع تاريخى معين، يعد بمثابة الأصل الذى لا غنى لأى باحث من الرجوع إليه لتقصى السياق الذى نبت فيه مصطلح الحداثة، كما أن هذا الارتباط الوثيق بين المصطلح والظروف التى أفرزته، يجعل كل اقتباس أو نقل لهذا المصطلح خارج أرض النشأة مخاطرة قد تجرّ صاحبها إلى الوقوع فى فخ التبعية الفكرية، وهو ما حدث حقيقة، فيما سيكشفه البحث فى حينه.

ويرى الناقد فاضل ثامر بأن الحداثة Modernite، هى الإطار العام والدائرة الكبيرة التى تحتوى حركة الحداثة Modernisme، فهذه الأخيرة ـ والقول للناقد ـ تلاشت وانتهى ظهورها فى أواخر العشرينيات، وهى الفترة التى أعلن فيها النقاد فى أوروبا عن مرحلة «ما بعد الحداثانية "Post Modernism"، «.. وقد راح النّاقد الغربى منذ مطلع الثلاثينيات يميل لاستخدام مصطلح (ما بعد الحداثانية) Post Modernism بل إنّ ردود الفعل المضادة للحداثانية دفعت بعض النقاد للحديث عن اتجاه جديد مضاد، وأسموه بـــ (ضد الحداثانية) Anti-Modernisme، ويتضح ذلك بشكل خاص بالنسبة لتجربة الأدب الإنجليزى»(٤).

إذاً، فالحداثة الغربية هى نتاج الدكتاتورية الإقطاعية، وسلطة الكنيسة (محاكم التفتيش)، وهى فى الأدب ثورة على الممارسة الشّعرية المتحجرة، كما جاءت نتيجة سيطرة الرأسمالية فى أوروبا، التى تحول معها الإنسان إلى قطعة غيار أو معادلة، أو قل تشيأ، وفقد الجانب الروحى فيه، وهو الأمر الذى جعل المبدع يحيا غريباً فى مجتمعه، منطوياً على نفسه، فكان دائماً «.. يجد بهجة فى الالتحام ببعض الاتجاهات الفلسفية التشاؤمية الصوفية والنزعات الإشراقية السرية والنهلستية (العدمية) والعبثية والوجودية وغيرها»(٥).

هكذا، يمكن القول، إن الحداثة Modernite، كما سلف ذكره، تختلف عن الحداثانية Modernisme، بعبارة فاضل ثامر، كونها تجاوزاً للزمن، وليست حركة آنية ارتبط ظهورها بظروف معينة، فهى دعوة إلى التمرد على كل قاعدة أو مذهبية، لأن تحديدها يعنى موتها والقضاء على روح الإبداع فيها، فهى ذلك المشروع الذى لم يكتمل بعد، «فإذا ما كانت الحداثانية الغربية حركة وقتية وآنية استنفدت أهدافها فإن الحداثة نزوع دائم للابتكار وجوهر متواصل قابل للاستئناف والتواتر والاطِّراد. إن الحداثة.. بهذا المعنى تظل مصطلحاً شاملاً يضم تحت قبته الواسعة أغلب حركات التجديد فى الأدب والفن»(٦).

إذا تم التسليم مع الناقد فاضل ثامر، بأن الحداثة تجاوز للزمن والتاريخ، وبأنها تمرد أبدى على المذهبية أو القواعد التى تحددها ضمن سياق معين، فهل يعنى ذلك أن هذا المصطلح تخطى الحدود الأوروبية، وأصبح ملكاً مشاعاً بين جميع الثقافات، أفلا يكون هذا الحكم قاصراً، لا سيما وأنه يقر بتوارى الحداثة (المودرنيزم) فى نهاية العشرينيات، علماً بأن الحداثة منذ أن ظهرت فى نهاية القرن السادس عشر، كثورة على سلطة الكنيسة بقيت إلى أن نادى أنصار فلسفة الشك بزعامة نيتشه، الثورة على سلطة العقل، حامل لواء الحداثة، فكان أن برز فى نهاية الستينيات ما يعرف باسم «ما بعد الحداثة» كمشروع نقد للحداثة، لا لإلغائها وقتلها، وإنما لتصحيح مسارها، وجعلها دائماً وأبداً مشروعاً متجدداً غير قابل للتجديد.

كما أن ترجمة الناقد للمصطلح بقوله (حداثانية)، يوقعه فى تناقض مع ما يذهب إليه، إذ الكلمة بإضافة اللاحقة (نية)، التى تعنى المذهبية، تعبر عن معنى التطرف، وكأن الأصل هو (الحداثة)، أم إنه بالتفريق بين الحداثة والحداثانية، يعنى ما هو متداول اليوم عند الأوروبيين، الحداثة كمصطلح كتوم، فلوت، غير قابل للتعريف، فتكون مقابلة لمشروع «ما بعد الحداثة»، والحداثانية، هى الحداثة التى اقترن حضورها بالعقل الأوروبى، الذى يتعرض اليوم من قبل مشروع «ما بعد الحداثة» للتقويض.

أما أن الحداثة (مودرنيزم) مصطلح يعبر عن الآنية، وهو ما يلغى حضوره اليوم فهو ينفى بذلك تمركز العقل الغربى حول نفسه، وبالتالى يلغى مشروع «ما بعد الحداثة»، الذى لا يستقيم له وجود إلا بتفكيك هذا العقل. هذا من جهة، كما أنه ـ من جهة أخرى ـ ينفى المرجعية الدينية لمصطلح الحداثة؛ الذى وإن أبدى معاداته للكنيسة كسلطة مناهضة للعقل، فهو دعوة لتجديد الفكر الدينى، بل وإقرار بشرعيته، أو قل هو تصحيح لمساره حتى يبقى مواكباً لما جد من تطور.

وهى، أى الحداثة، عند الشاعر الفرنسى بودلير، الذى يعتبره محمد برادة من الأوائل الذين حاولوا صياغة مفهوم للحداثة، مرتبطة بالجمال الدائم والأبدى فيقول: «.. الحداثة هى العابر والهارب والعرضى، إنها نصف الفن الذى يكون نصفه الآخر هو الأبدى والثابت»[٧]. وهكذا تغدو الحداثة بالمفهوم البودليرى عشقاً لكل ما هو غامض وجميل وفاتن، حتى وإن كان اصطناعياً، هى لغة الكيمياء السحرية، حيث يغيب العقل فاسحاً المجال لأهواء النفس.

تلك هى الحداثة عند بودلير، توتر وحيرة، بل ويأس، إذ كيف يعقل أن يلهث الإنسان وراء سراب، وهو على علم بذلك؟ أهو ضرب من الفن الذى اقترن بالمشروع الحداثى، حيث يجد الإنسان الجمال والمتعة فى الغموض واللامعنى؟ هل الفهم، والحال هذه، أصبح بضاعة مزجاة يوصف كل داع له بالرجعية والتخلف؟ ألا يكون الإنسان حداثياً إلا إذا ارتدى لبوس الإلغاز؟ نعم فعليه، إن أراد أن يحتفى به فى مسرح الحداثة كشخصية محورية، أن يرضى بعدم الفهم، ويسلم به طريقة فى التفكير. فالحداثة، بهذا المفهوم، تعنى «ذلك المسار المتواصل واللانهائى التواق إلى الجدة على الدوام. فهى إذاً انفتاح على كل الفضاءات وإدماج لكل مستحدث وجديد ولا تكف عن التوسع والاحتواء. ولعل هذا ما يفسر تجردها عن كل تعريف محدد أو مستنفد لتظل فى النهاية مفهوماً للحاضر والمستقبل معاً»[٨]..

لكن أليس في ظهور مصطلح «ما بعد الحداثة» تهديد «للحداثة»، أو بمثابة الإعلان الرسمى عن موتها، إذ ليس يعقل أن يبقى هذا المفهوم صالحاً والعالم فى تغير مستمر، والمعرفة فى صيرورة دائمة؛ من التفكير الميتافيزيقى، إلى العلم التجريبى، إلى العقل الأداتى، إلى الفلسفة الظاهراتية. حتى إن البادئة «ما بعد» (Post) تحمل معنى التجاوز والبعدية، وتشير إلى أن مرحلة تاريخية ستقوم مقام أخرى أصبحت مستنفدة وبالية[٩].

إذاً، فالمتأمل فى صيحات أنصار مشروع «ما بعد الحداثة» يسلم بأن الحداثة مسخت ولم يعد لها وجود. هذا ما يبدو من ظاهر المصطلح، لكن المضمر فيه هو أن مشروع ما بعد الحداثة لا يعدو أن يكون محاولة لتجذير فكرة الحداثة وترسيخها بإعادة مراجعتها وتوجيه النقد لها، حتى يتسنى لها تأكيد هيمنتها على الساحة الفكرية.

فقد تعددت المفاهيم، من أن مشروع ما بعد الحداثة تحطيم للحداثة التى تقوم على العقل (اللوغوس)، ومحاولة للنبش فى الخلفيات المعرفية التى أقامت صرح الفلسفة العقلية قصد تدميرها، كما يذهب إلى ذلك جاك دريدا زعيم الاتجاه التفكيكى، وقبله نيتشه، وشاعت مصطلحات، كالاختلاف، والتشتت، والهوة، ولا نهائية الدلالة، والعدمية، والتناص، لإعطاء هذا المشروع شرعية الوجود فى سوق الرواج، لكن هذا الزخم من المفاهيم، وهذه الإعلانات ما هى ـ فى الحقيقة ـ إلا وسيلة لتأكيد هيمنة الحداثة، هذا إذا ما تم التسليم بأن الحداثة، هى السؤال المتجدد، وذلك المشروع الفلوت الذى لم يكتمل بعد، الذى يأبى الانصياع لأى مفهوم..

ولا يكاد يخفى على الباحث فى تركيبة المجتمع الغربى مدى اليأس الذى وصل إليه الفرد الأوروبى فى القرن العشرين، فقد قادته كشوفات العلم التجريبى إلى طريق مسدود وأبواب موصدة. فلم يكن يملك إزاء هذا الوضع، الذى قادته إليه الآلة التى صنعها العقل والتجربة بدعوى جلب السعادة، إلا التمرد على

كل يقين موضوعى، ليس بتصحيح مساره، مراجعاً الأدوات التى قادته إلى هذا المصير، محاولاً تجاوزها بإحلال آليات جديدة مكانها، أو التعديل فيها وجعلها لائقة وظروفه التى جدت، بل تحول من النقيض إلى النقيض، من سلطان العقل والتجريب إلى سجن الشك والعدمية. هذه الأخيرة التى تكاد تكون ملازمة للمشروع الحداثى، بل سمته الرئيسة، وأحد عناوينه البارزة، حيث يتم فيها «افتقاد القيم العليا لقيمتها، وغياب الأهداف الكبرى، وانعدام الجواب عن السؤال البسيط لماذا؟»(١٠).

ترى، أيُعقل أن يصل الإنسان الأوروبى إلى هذا الانفصام والشرذمة؟ وهو الذى سعى جاهداً فى القرن السابع عشر للقضاء على سلطة الكنيسة، التى قتلت الجانب الإرادى فيه كإنسان له حرية الاختيار؟ أهو مصير حتمى كتب على هذا الإنسان؛ لا يكاد يتخلّص من قبضة الكنيسة حتى يجد نفسه حبيس سلطة العقل والعلوم التجريبية، ليصل فى نهاية المطاف ـ بعد هذا الصراع ـ إلى التحرر من كل قيد يحد من حريته. وهو فى ذلك يظن بأنه قد تحرر نهائياً من كل سلطة كانت تأسره، ونسى بأنه قد وقع فى سجن أخطر، أدهى وأمر من سابقيه، ألا وهو سجن التيه والضياع، الذى فيه يتجرد الإنسان من إنسانيته، فيغدو مجرد حيوان يلهث وراء الشهوات التى لا ينتهى الطلب عليها، يتساوى فيه المقدس بالمدنس، المعنى باللامعنى، الذكر بالأنثى، حيث يفقد كل واحد اسمه فلا يبقى إلا (هو) و(هى). أو مثل ما يقول فلوبير: «كل ما أريد أن أفعله هو أن أنتج كتاباً جميلاً حول لا شيء وغير مترابط إلا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية يفرض نفسه بحكم قوة أسلوبه»(١١).

ليس هذا بالأمر الغريب، بل هو المصير الطبيعى لمسيرة ثلاثة قرون، فلا غرو ـ إذاً ـ إن كان اليأس هو المآل للإنسان الأوروبى فى القرن العشرين. «فى الواقع إن هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كلّ ما هو إنسانى، إنها هدم تقدُّمى لكل القيم الإنسانية التى كانت سائدة فى الأدب الرومانسى والطبيعى.. إنها لا

تعيد صياغة الشكل، بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس.. وهذا يعنى أن الحداثة لا تأخذ بيد الفن إلى موطن الإبداع وإنما إلى التهلكة... إنها رحلة إلى عوالم فنية مجهولة لا يمكن أن يكتب لها التوفيق»[١٢].

هكذا أصبح الفرد الأوروبى جسداً بلا روح، يحيا حياة العمى فى وضح النهار، شأنه فى ذلك شأن «ت. س. إليوت» فى قصيدته: (الأرض اليباب)؛ إذ يقول: «أنا تايرسياس أعيش حياتى على الرغم من العمى. أنا رجل عجوز ذو ثديين أنثويين متعفنين، إلا أننى أستطيع الرؤية فى اللحظة الحاسمة»[١٣]. وهو فى ذلك يشبه أيضاً أحد أبطال رواية كتبها «إلياس كانيتى» سنة ١٩٣٥. يحاول فيها البطل أن يجد طريقة يصل بها إلى رفوف المكتبة وهو مغمض العينين، وأثناء التجربة يرتكب الأخطاء التى يرتكبها الأعمى، ليصل حسب ما يتوهمه إلى إدراك قيمة الحظ والمصادفة فى اكتشاف الأشياء[١٤].

إنه ـ باختصار ـ ضرب من العبث، يجسد حقيقة الأزمة التى وصل إليها العقل الغربى فى القرن العشرين، حيث أصبح الفرد معزولاً عن الأشياء، بل بعيداً عن إخوانه من بنى البشر، لا لشىء إلا لأنه ـ ببساطة ـ وقع أسيراً فى سجن النسق، نسق العقل بالمفهوم الكانطى الديكارتى، حيث تنفصل الذات العارفة (الكوجيطو) باعتبارها (الداخل) فى الذات عن البدن (الخارج)، عنها، حتى تتم عملية إدراك الذات للحقيقة المنحبسة، بما تدعيه من فروض، داخل العقل/ النسق/ المثال.

هكذا، على أساس هذا الصراع بين ثنائية الداخل/ الخارج فى الفكر الفلسفى الغربى، يتبين للباحث مدى ارتباط المشروع النقدى الحداثى بالفلسفة الغربية؛ إذ يجمع النقاد على أن الخطاب النقدى منذ نظرية المحاكاة عند أرسطو إلى ما هو عليه الآن، كان صراعاً بين هذه الثنائية، من سلطة المعايير العقلية (الداخل) عند الكلاسيكيين إلى الارتماء فى أحضان الطبيعة عند الرومانسيين (الخارج).

إذاً، فنشأة المذاهب النقدية فى أوروبا، لم تكن عبثًا من عفو الخاطر، أو تجسيداً لنزوة أفراد، كلما خاب مسعاهم فى اتجاه أزاحوه وأقاموا غيره، بل القضية أعقد مما يتصورها المرء، فهى نتاج مناخ فكرى وحضارى لمسيرة أمة عبر تاريخها الطويل، وليس أدل على ذلك سوى ما حدث للإنسان الأوروبى فى القرن العشرين، إذ المتأمل فيما وصل إليه هذا الفرد من شك وعدمية، يجد أن هذا المآل كان ردة على الموضوعية التى صنعها العقل وأقرها، وجسدتها الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر.

فمن الطبيعى ـ والحال هذه ـ أن تظهر الحركة الرومانسية فى الأدب، مثلاً، وأن يفر هذا الإنسان إلى الطبيعة بحثا عن أناه، عن الإنسان الذى قتلت فيه الآلة القدرة على تغيير عالمه، وهو إذ يفعل ذلك، يحدوه أمل إعادة التفاؤل لهذه الذات المشروخة، لكن، أنّى يكون له ذلك والعلم بمذاهبه التجريبية قد قتل فيه كل يقين وإيمان بوجود الحقيقة/ المعنى، بعدما فشل هذا العلم، وهو يملك العقل أداة، فى تفسير الوجود.

وقد تأكد فشل العلم ـ حقيقة ـ عندما أعلن أينشتين (١٨٩٧ ـ ١٩٥٥) فى بداية القرن العشرين نسبية الأحكام والنظريات الفيزيائية فى نظرية أسماها «النسبية». ونظرية التحليل النفسى على يد العالم النمساوى فرويد، مؤكدة غياب اليقين الموضوعى، وكذا فيما أثاره نيتشه فى نهاية القرن التاسع عشر، من شكوك حول مفهوم الحقيقة.

باختصار، هو نهاية اليقين (La fin de la certitude) على حد تعبير ميشال فوشو، حيث يظهر «بوضوح مع «مبدأ اللايقين» الذى صاغه «هايزنبارغ» (Heisenberg) فى فيزياء الكوانتا كمدخل لنهاية الحتمية، بحيث يستحيل تحديد وضعية الجزئى وسرعته فى آن واحد. بالمعنى الأبستمولوجى للكلمة، هو نهاية الانسجام المطلق بين الذات العارفة (الذات التى تلاحظ) وبين موضوع المعرفة (الموضوع الملاحظ)»(١٥).

هكذا، وانطلاقاً مما سبق، يمكن القول إن الصراع بين ثنائية الداخل/ الخارج فى الفكر الفلسفى الغربى ـ كما تم توضيحه آنفاً ـ انتقل إلى المشاريع النقدية الحداثية بوساطة اللغة؛ باعتبارها أداة الإفصاح عن المعرفة، وأحد أبرز أضلاع المربع الأربعة التى على أساسها يقوم صرح التفكير الفلسفى فى أوروبا: (العالم الميتافيزيقى (الله)، العالم الفيزيقى (المادى)، الإنسان، اللغة).

ترى هل اللغة مجرد وسيط بين الإنسان وتجربته الإبداعية، تمثل الأشياء وتعبر عنها ليس غير، أم إنها مستقلة بذاتها، معبرة عن نفسها، بل أن الأشياء تخرج إلى الوجود من اللغة، وحتى الإنسان نفسه، فكما يقول هيدغر: «اللغة بيت الوجود فى بيتها يقيم الإنسان. وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود»(١٦).

يعد هذا القول بمثابة الإعلان الرسمى لاستقلالية اللغة عن الأشياء، وتأكيداً على مدى وفاء الفكر الغربى لماضيه، إذ بانفصال اللغة عن عالم الأشياء تغيب الحقيقة/ المعنى من الواقع (الخارج)، وتتحول إلى اللغة (الداخل) باعتبارها حاملة للحقيقة/ المعنى فى مستودعها. ليبقى الصراع قائماً بين هذه الثنائية، التى تعد بمثابة المدخل الرئيسى الذى يلج منه البحث إلى الفكر الفلسفى الغربى، والمعين الذى يأخذ بيده ويسعفه فى البحث عن الروابط القائمة بين الفكر الفلسفى والمشاريع النقدية للحداثة الغربية.

هذا باختصار ما سيحاول البحث الوصول إليه فى رحلته الاستكشافية، وهو إذ يفعل ذلك ـ كما سلف ذكره فى غير هذا الموضع ـ ظناً منه بأن أزمة الخطاب النقدى العربى المعاصر كامنة فى مدى الاختلاف القائم بين الجو الفكرى الذى نشأت فيه الحداثة الغربية، وبين البيئة العربية المستقبلة لهذا المشروع. وقد بدا واضحاً أثناء عرض ما وصل إليه الإنسان الغربى فى القرن العشرين، أن القضية أعمق من مجرد استيراد مصطلحات، أو مناهج نقدية لمقاربة النصوص الإبداعية. فهل يتسنى ـ والحال هذه ـ المقارنة بين أزمة الفرد الأوروبى، وواقع

الإنسان العربى؟ هل على الإنسان العربى أن يتحمل نتائج أزمة لم يشارك فى صنعها؟ أم أنه يمكن إيجاد صلات مشتركة بينهما؟

إن الذى حدث بعد النكسة أوجد جيلاً ضائعاً على حد تعبير الدكتور شكرى محمد عياد، فقد الثقة فى نفسه، فراح يرتدى لبوس الأدب الرمزى، «وهكذا نزلت بهم هزيمة ١٩٦٧ وهم يشعرون بأنهم مخدوعون وممتهنون ومسئولون أيضاً. وهذه أحوال ثلاثة قد يكون واحد منها داعياً إلى الثورة أو التمرد، ولكنها مجتمعة لا تنتج إلا حالة من العدمية المقترنة بالسلبية واللامبالاة.. كان هذا المناخ المرضى الكئيب تربة صالحة جداً لانتعاش الحداثة»(١٧).

لكن الإنسان العربى لم يصنع ثورة علمية أنجبت له الآلة، ولم تكن له مؤسسة دينية اسمها الكنيسة كانت تضطهد العلماء، وهو لم يعمد إلى جعل العقل سلطاناً عليه فى تسيير شئونه، مع ما هو عليه من تخلف، فلم يكن أبداً ليجعل سلطة محدودة تسير به إلى التيه والضياع مثلما هو الحال عند الفرد الغربى. فبدلاً من محاولة البحث عمّا يمكن أن يتخذ مسوّغاً للارتماء فى أحضان المشروع الحداثى الغربى، فلم لا يسعى النقاد إلى الاهتمام بواقع الإنسان العربى، فى محاولة لتأسيس مشروع حداثة عربية؟ وهو ما سيحاول البحث الإجابة عنه فى حينه.

### ثانياً: الحداثة وما بعد الحداثة:

هناك نقطة يجب توضيحها قبل مواصلة السير، ويتعلق الأمر بمصطلح الحداثة، الذى كان الحديث عنه نزراً فى البداية، لسعة المفهوم وتشعب المجالات التى تردد عليها، مثلما تم ذكره فى حينه، إذ سيتبين من خلال البحث عن الأصول الفلسفية للحداثة أن الصراع كان يدور بين قطبى الداخل والخارج أو الشك واليقين، وكان كل ممثل لأحد هذه الأقطاب يبنى نظرته على أنقاض من

جاء قبله، وسيتضح أن نقاط التشابه بين هذه الأقطاب، مع ما فى ظاهرها من تناقض، هو الغالب.

لكن ظهر فى النصف الثانى من هذا القرن ـ استناداً دائماً على الفكر الفلسفى ـ مصطلح «ما بعد الحداثة»، الذى تم الوقوف عنده سابقاً، وهو ما خلق مأزقًا داخل تصنيف اتجاهات الحداثة؛ إذ يستخدم البعض كلمة «حداثة» بصفة العموم فتشمل كلاً من البنيوية والسيميولوجيا ونظرية القراءة وأستراتيچية التفكيك، وتستند هذه النظرة على أساس أن هذه المشاريع النقدية جاءت مناهضة للنقد الانطباعى السياقى (الاجتماعى، الواقعى، التاريخى، النفسى)، أضف إلى ذلك فهى تتقاطع فيما بينها مشكلة كلاً متكاملاً، مع ما يوجد من فروق دقيقة فيما بينها، معبرة فى ذلك عن التداخل الذى كان بين اتجاهات الفكر الفلسفى، مصدر وجودها الأصلى.

وهناك من يرى بأن الحداثة حداثتان؛ حداثة تستند على العلم التجريبى والعقل الأداتى، ويقصدون بذلك البنيوية، وحداثة تستند على فلسفة الشك التى قامت على أساس تقويض العقل الغربى (اللوغوس) الذى يقف وراء اليقين الموضوعى، ويعنون بذلك اتجاهات «ما بعد البنيوية»، أو «ما بعد الحداثة»، كما يحلو للبعض تسميتها، كالسيميولوجيا، ونظرية التلقى وأستراتيجية التفكيك.

هكذا، كان لكل رأى الحق فيما يدعيه، لكن من خلال المناقشة يتضح أن الرأى الثانى كان أكثر دقة وموضوعية فى موقفه، لأنه يعتقد أن مصطلح «ما بعد الحداثة» يعبر حقيقة عن مرحلة مخالفة لمرحلة الحداثة، إذ جاء مناهضاً لمفاهيمه التى قام على أساسها، أى العقل/ النسق/ اللغة. فالبنيوية، مثلاً، تعطى للغة أو النص فضل إنتاج المعنى دون الارتكاز على مركز إحالى خارجى، كالمؤلف صاحب النص، أو القارئ، أو العوامل الأخرى (البيئة، التاريخ، الجانب النفسى)، وهى فى ذلك تستند على الفلسفة العقلية (المثالية)، التى ترى أن الحقيقة أو المعنى ينتجها العقل المغلق على نفسه، كما تتكئ على العلم

التجريبي في علمنة الآليات أو الإجراءات التي يقارب بها النص للوصول إلى اليقين الموضوعي، بعيداً عن الانطباعية والأحكام القيمية التي سادت النقد من قبل.

أما اتجاهات «ما بعد الحداثة»، فهي تجعل من القارئ، المبدع الحقيقي للنص، وأن النص ليس ثابتاً قاراً محكم الوثاق، بل هو نصوص متعددة (تناص)، مهاجرة في الزمن لا يمكن الإمساك بها، لذا فهم ينادون بإرجاء الدلالة، وفتح باب القراءات المتعددة إلى ما لا نهاية، وهم في ذلك يستندون على زعيمهم نيتشه، الذي يعتبر الحقيقة وهماً من الأوهام[١٨] التي أقرها اللوغوس حتى يحافظ على ثباته، لذلك دعا إلى أن الحقيقة أو المعنى غير موجودة في العالم الآخر (العقل، الميتافيزيقا) كما يدعي فلاسفة العقل، وإنما هي في العالم الظاهري، عالم السطوح القابل للتأويل اللانهائي، عالم الفوضى، الذي تتعدد تفاسيره بعدد القراء، فالحقيقة هي الاعتقاد، فقد يكون الشر خيراً، والمدنس مقدساً، والحقيقة زيفاً ووهماً، واليقين شكاً.

أضف إلى ذلك، كما سلف ذكره في مقدمة المدخل، فإن البادئة «ما بعد» (Post) تشير إلى التجاوز والبعدية، أي أن مرحلة ستنبثق من قلب المرحلة السابقة وحتى تستقيم اتجاهاً له شرعية الوجود عليها أن تلغي بظهورها ما كان سبباً في ميلادها، جرياً على سنن الطبيعة، وما دام أن هناك مرحلة سابقة للحداثة (ما قبل الحداثة)، فمن المنطقي أن تكون مرحلة تالية للحداثة (ما بعد الحداثة) والتي بدورها سيتم تجاوزها. وتوخياً للموضوعية في تحليل الآراء ومناقشتها، وفاءً لمنهج البحث، يحسن ـ والحال هذه ـ استخدام الجدول التوضيحي الآتي:

| مـا بعـد الحـداثة | الحـــداثة |
|---|---|
| ١ ـ اللا عقل | ١ ـ العقل (اللوغوس) |
| ٢ ـ عالم الظواهر (عالم السطح) | ٢ ـ عالم الـمثل (العالم الحق) |
| ٣ ـ الوهم | ٣ ـ الحقيقة |
| ٤ ـ الشك والعدمية | ٤ ـ اليقين الموضوعى |
| ٥ ـ تفكيك (فوضى) | ٥ ـ بنية مغلقة (النسق) |
| ٦ ـ غياب (المسكوت عنه) | ٦ ـ حضور (المقول) |
| ٧ ـ إرجاء وتعليق | ٧ ـ بلوغ ووصول |
| ٨ ـ تشتيت وانتشار | ٨ ـ مركزية |
| ٩ ـ دال | ٩ ـ مدلول |
| ١٠ ـ إساءة قراءة | ١٠ ـ قراءة |
| ١١ ـ نص/ تناص | ١١ ـ جنس أدبى |
| ١٢ ـ تأويلية | ١٢ ـ علمية موضوعية |

إلا أن سؤالاً يبقى يلوح فى الآفاق، ترى لم يجمع كل الباحثين فى حقل النقد الحداثى على استحالة وجود تعريف ثابت للحداثة؟ أليس فى هذا ما يوحى بأن الحداثة، وإن قسمت إلى حداثتين فإنها فى الأخير تظل حداثة واحدة، وما مصطلح «مابعد الحداثة» سوى نقد ومراجعة للحداثة، ومحاولة لتجذيرها وتأكيد حضورها الأبدى، حتى تحافظ على تفلتها من كل تحديد، فهى مشروع لم يكتمل بعد، هى الحاضر والمستقبل معاً، «الحداثة حركة انفصال، إنها تقطع مع التراث والماضى، ولكن لا لنبذه وإنما لاحتوائه وتلوينه وإدماجه فى مخاضها المتجدد. ومن ثمة فهى اتصال وانفصال، استمرار وقطيعة: استمرار تحويلى لمعطيات الماضى وقطيعة استدماجية له. هذا الانفصال والاتصال تمارسه الحداثة حتى على نفسها، فما يسمى ما بعد الحداثة لا يمثل مرحلة

تقع خارج الحداثة «وبعدها» إنه أقرب ما يكون إلى مراجعة الحداثة لنفسها لنقد بعض أسسها وتلوينها»[19]، أو كما يقول آلان تورين:«إن فكرة الحداثة لا تستمد قوتها من طوباويتها الإيجابية، طوباوية بناء عالم عقلانى، بل من وظيفتها النقدية، وهى لا تحتفظ بتلك القوة إلا ما دامت مقاومة للماضى مستمرة»[20].

وإلى المذهب نفسه يذهب على حرب، إذ يقول: «فالحداثة تجربة لا تكتمل ومشروع هو دوماً قيد التأسيس. بمعنى أنها انفتاح دائم على ما يحدث لاستيعاب ما يتشكل من العلاقات والرؤى والعوالم، وتوجه مستمر صوب مناطق جديدة يعاد مع اكتشافها تعريف الأشياء بقدر ما يصار إلى إعادة صوغ أشكال التفكير وأدوات الفهم وأنظمة المعرفة.. فهى موقف نقدى من الذات والحقيقة والفكر يتيح الخروج على المراجع والنماذج»[21].

هكذا، وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول إن ظهور مصطلح الحداثة ارتبط فى أصوله الغربية، بمشروع الفكر الغربى فى الثورة والتمرد على كل سلطة يقينية، وثوقية، تجعل الإنسان حبيس نمط تفكيرها، فمن الثورة على سلطة الكنيسة (الفكر الميتافيزيقى)، إلى الثورة على العقل الأداتى، الذى كان بديلاً عن الفكر اللاهوتى، وكأن العقل الغربى يدور فى حلقة مفرغة، يؤسس لفكر ثم يعلن الثورة عليه بما يناقضه ويعاديه، من العقل إلى اللاعقل، أو من اليقين إلى الشك والعدمية.

كما أن أبرز النتائج التى يرصدها البحث، هو انغلاق مفهوم الحداثة فى نسخته الغربية على نفسه، إذ لا يمكن إيجاد أى مقابل لهذا المصطلح خارج الأصول الفكرية التى نبت فى كنفها، وهو ما يزيد من صعوبة النقل أو التبنى لمن يروم الانفتاح على نتاج الفكر الغربى، فهى ـ أى الحداثة ـ وإن أبدت تمرداً على سلطة الكنيسة، إلا أنها لم تكن سوى توجيه وتصحيح لمسارها، بمحاولة إلغاء التفسير الأسطورى للأشياء، وتعويضه بالنظرة الموضوعية، التى

تعتمد على العقل والتجربة. وحتى مشروع ما بعد الحداثة، الذى يبدو وكأنه ردة على الحداثة وتجاوز لها، لا يعدو أن يكون مجرد نقد لمسارها قصد تجذيرها كمشروع يبقى دائماً قيد التأسيس، لم يكتمل بعد...

وغنى عن البيان بعد هذا، أن الحداثة بتفلتها من كل تحديد، وثورتها على كل يقين، لا تعبر إلا عن أزمة الإنسان الأوروبى، الذى يبقى الخاسر الوحيد فى المشروع الحداثى، إذ أن ثورته على سلطة الكنيسة فى القرون الوسطى، لم تكن إلا لغرض تحرير الإنسان من اضطهاد محاكم التفتيش، التى صادرت كل تفكير يتنافى وما أقره آباء الكنيسة، بل أن العالم يحاكم لمجرد وشاية قد تكون باطلة، ولا يسمح له حتى الدفاع عن نفسه. فكان العلم التجريبى البديل والمخلص، ومن بعده العقل، الذى أهدى جميع كشوفاته إلى التقنية فى القرن التاسع عشر، واعتقد الإنسان الأوروبى معه أنه سيطر على الطبيعة بوساطة العقل ممثلاً فى التكنولوجيا والآلة، بيد أن الحلم تحول إلى كابوس، إذ غدا العقل سبباً فى شقاء الإنسان الأوروبى بدل سعادته، فى القرن العشرين، وليس أدل على ذلك مما أحدثته الآلة فى الحرب الكونية الثانية باليابان.

هذا الانقلاب الذى أحدثه العقل فى أوروبا، جعل الفرد يعلن الثورة ضد كل يقين موضوعى، وبدل أن يحاول محاورة هذا العقل، تمرد عليه، فكان الشك بديلاً، ليجد هذا الإنسان نفسه حبيس سجن آخر، أدهى وأمر، إنه سجن العدمية، الذى يتيه فيه كل يقين، يتحول فيه المقدس إلى مدنس، والنظام إلى فوضى، والمعنى إلى اللامعنى، والحضور إلى غياب..

## هوامش المدخل:

(١) مادة : Encyclopedia Universalis. (Modernite)

(2) La Grande Encyclopedie Larousee. Bibliotheque, Larousse, Paris, 1975, p 8068.

(٣) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة. مجلة فصول، القاهرة، م٤، ع٣، ١٩٨٤ ص٢٧.

(٤) فاضل ثامر: مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشئون الثقافية العامة، العراق، ط١، ١٩٨٧، ص ١٧٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٧٦.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(٧) محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، م٤، ع٤، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٢.

(٨) سعيد المتدين: الحداثة وما بعد الحداثة (تثبيت الأصول أم كسر النماذج)، مجلة «فكر ونقد»، الرباط، المغرب، س ٣، ع٢٢، أكتوبر ١٩٩٩، ص ٣٠.

(٩) المصدر نفسه ، ص ٣١.

(١٠) محمد سبيلا: التحولات الكبرى للحداثة (مساراتها الأبستمولوجية ودلالاتها الفلسفية)، مجلة «فكر ونقد»، الرباط، المغرب، س١، ع٢، أكتوبر ١٩٩٧، ص ٤٧.

(١١) مالكم برادبري، وجيمس ماكفارلن (محرران): الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٢٦.

(١٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٨٩.

(١٤) المصدر نفسه، ص ص ٩٠ ، ٩٢.

(١٥) ميشيل فوكو: تاريخ الأفكار والعقل المنعكس (قراءة في ماهية العقل الغربي)، تقديم وترجمة: محمد شوقي الزين، مجلة الفكر المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ع ١٠٢، ١٠٣، جانفي، فيفري ١٩٩٨. ص ١٣٦.

(16) Martin Heidegger, "Letter on Humanism:, (1947) trans Frank Capuzzi and J. Glenn Gray Martin H-leidegger, Basic Writings, ed. David Farrel Krell New York Harper & Row, 1977), p. 793

نقلا عن: د. عبد العزير حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلي التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ذو الحجة ١٤١٨هـ. إبريل/ نيسان ١٩٩٨م. ص ١٥٣.

(١٧) شكرى محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ربيع أول ١٤١٤هـ - سبتمبر/ أيلول ١٩٩٣م. ص ٤٥.

(١٨) محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالى: الحقيقة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٦، ص٦.

(١٩) محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالى: الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص ٥.

(٢٠) آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة: صباح الجهيم، ج١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق. ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٢١) على حرب: الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة)، المركز الثقافى العربى، ط ٢، ١٩٩٨، ص ٢٤٦.

# الباب الأول

# الخلفيات الفكرية والأنساق المعرفية للحداثة الغربية

# الفصل الأول

# التحولات الفكرية الكبرى المصاحبة للحداثة الغربية

قبل أن ينطلق البحث فى رحلته الاستكشافية لسبر أغوار الخلفيات المعرفية التى تقف وراء ميلاد النقد الحداثى الغربى، يحسن به أن يوضح بعض المفاهيم يحسبها علامات طريق بارزة فى مشروع الرحلة، كما يعتقد أن الوقوف عندها قد يزيل بعض اللبس عما قد يدور فى ذهن القارئ حول ظروف الرحلة، وما يظن أنه غامض، ويتعلق الأمر بعنوان الفصل، إذ كثيراً ما يجد المتتبع للحركة النقدية فى البيئة العربية المعاصرة نوعاً من التخوف لدى أهل الدراية حيال المشاريع التى تركز عملها على استكناه الجذور الفلسفية التى تقف وراء الاتجاهات النقدية.

فهذا الدكتور كمال أبو ديب فى مقدمة عرضه للمنهج الذى سيتوسل به فى مقاربة الشعر، ينفى أن تكون البنيوية ـ أحد أبرز العناوين فى المشروع الحداثى الغربى ـ فلسفة؛ إذ يقول: «ليست البنيوية فلسفة؛ لكنها طريقة فى الرؤية ومنهج فى معاينة الوجود»[1]. ويستبعد الدكتور «صلاح فضل» صفة المذهبية والطابع الفلسفى عن الاتجاه البنيوى، رداً على من يعتقد ذلك، فيقول:

«وقد يصف بعضهم هذا المذهب بأنه علمي دقيق. وقد يصفه البعض الآخر بأنه فلسفي لاشتماله على نظرية منتظمة عن الإنسان والعالم تنير بشكل جذرى مشاكله المرهقة، بالرغم من ذلك إلا أن زعماء النظرية أنفسهم يؤكدون أن البنائية ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية ولا ينبغى حصرها فى مجرد نزعة علمية بحتة»(٢).

وغير بعيد عن هذا الشطط المعرفى يذهب الدكتور «فاضل ثامر» المذهب نفسه، فيقول: «إن البنيوية بوصفها منهجاً حديثاً له ملامحه الواضحة والمتكاملة فى الفكر الحديث قد تبلورت من الحوار مع نظرية سابقة، ومع علم أو مجموعة علوم مستقرة، كاللسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النفس مثلاً لكنها ظلّت من الناحية الأخرى أداة للنظر والتناول والتحليل ولم تتحول إلى نظرية أو علم أو فلسفة أو أبستمولوجيا أو شىء آخر»(٣). كما هو الحال أيضاً عند الدكتور سعيد الغانمى، إذ يقول: «وهذا ما يجعل من البنيوية منهجًا لا فلسفة، وطريقة وليس أيديولوجيا»(٤). ولم يكتف بهذا القول وحسب، بل خصص نهاية حديثه لمحاورة الدكتور فؤاد زكريا، هذا الأخير يقر بالأصل الفلسفى للاتجاه البنيوى، بل يذهب إلى حد ربطه بالفلسفة الكانطية، «إن البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيراً من العصر الذى ظهرت فيه ـ وأهم هذه الجذور فى اعتقادى، هو فلسفة كانت، فالبنيوية ـ مثل فلسفة كانت ـ تبحث عن الأساس الشامل اللازمانى، الذى ترتكز عليه مظاهر التجربة، وتؤكد وجود نسق أساسى ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ»(٥).

ولا يخفى الدكتور فؤاد زكريا مدى إصراره على دعواه هذه؛ إذ كيف لا يكون ذلك كذلك وعنوان كتابه (الجذور الفلسفية للبنائية). ورداً على هذا، يحاول الدكتور سعيد الغانمى إزالة اللبس عما يمكن تسميته «الجذور الفلسفية»، و«المعنى الفلسفى»؛ فالجذور ـ، والقول للغانمى ـ تعنى الأصول(٦)، أى أن بنيوية شتراوس وفوكو لا يستقيم لها وجود إلا فى أصل

فلسفى يقف وراء بروزها واكتمالها منهجاً نقدياً فى القرن العشرين. وهذا يتنافى وما أقره المشتغلون بالدرس النقدى، من أن البنيوية ظهرت إلى الوجود كرد فعل لصعود نجم الدراسات اللغوية على يد العالم السويسرى «فردينان دى سوسير»، وليس نتيجة لمذهب كانط الفلسفى. إذ كيف يكون ذلك كذلك والفلسفة الكانطية بقيت متداولة فى الفكر الفلسفى زهاء القرنين، ولم تثمر بنيوية خالصة.

قد يكون لائقاً القول إن البنيوية - كمنهج وطريقة فى البحث - يمكن استغلالها فى الفكر الفلسفى، وهذا ما يجده الدّارس - حقيقة - عند ميشال فوكو، وليڤى شتراوس، وألتوسير؛ فالأول وظفها فى حفرياته عن الأسس التى يرتكز عليها الفكر الغربى، وعند تقسيمه الفكر الغربى فى مسيرته إلى مراحل ثلاث: (العصر الكلاسيكى، عصر النهضة، العصر الحديث)، كان يقف عند كل مرحلة، مستكنهاً الأسس المعرفية التى قامت عليها، بغض النظر عن المرحلة التى كانت قبلها، أو جاءت بعدها.. أما الثانى، فقد استغلها فى بحثه عن الشعوب البدائية، أما الثالث، فحاول أن يجدد بها الفكر الماركسى، متجاوزاً إياه إلى ما يمكن تسميته ما بعد الماركسية.

وإلى الرأى نفسه ذهب سارتر، رائد الوجودية الفرنسية فى بداية ظهور معالم البنيوية فى بداية الستينيات، وجاء كلامه عن هذا الاتجاه كرد فعل للسرعة التى راجت بها البنيوية فى فرنسا، «وعندما سئل عما إذا كان يرفض البنيوية ككل، أجاب بأنه يتفهم وضع البنيوية ويتقبله متى بقيت فى حدود المنهج، أما إذا تخطت ذلك، فإنها تخطت حدود شرعيتها، فالبنيات لا توجد من عدم، وإنما هناك من أوجدها ألا وهو الإنسان، إذ كيف يمكن القول بثبات البنى ما دام الإنسان يخلقها باستمرار؟»(٧).

إذاً، وانطلاقاً من هذه الشهادات، لا يمكن للباحث أن يقر بوجود أصول فلسفية للحداثة الغربية، فيكون ما يدعيه هذا البحث مجرد سفسطة لا فائدة

ترجى منه. تُرى هل يسلم الباحث بما أقره أهل الذكر من النقاد، فيكتفى بشهادتهم ويلغي بذلك رحلته وهو على أهبة الانطلاق؟ أم إنه يسلّم مع الدكتور فؤاد زكريا بوجود أساس فلسفى تستند عليه البنيوية كأحد أبرز عناوين الحداثة الغربية، وأكثرها تداولاً فى المشاريع النقدية؟

إن منهج النقد الحوارى، الذى اتخذه البحث معيناً له فى رحلته الاستكشافية يجعله يؤمن بلغة الحفر والتنقيب فيما يروج من أقاويل وشهادات حول هذه القضية، قد يقول قائل ربما يتعلق الأمر بالبنيوية دون غيرها من المشاريع النقدية الحداثية، كنظرية التلقى، وأستراتيجية التفكيك، مثلاً، فيبقى ورود الأساس الفلسفى للحداثة الغربية مشروعاً قائماً. إذا تم التّسليم بهذا القول، فهذا يعنى أن المشاريع النقدية (البنيوية، أستراتيجية التفكيك، نظرية التلقى...) نشأت مبتورة الصلة عن بعضها البعض، وهذا ما لا يقول به النقاد، بل إن قوله هذا ينفى ما تقره سنن الطبيعة، من أن المشروع النقدى يخرج إلى الوجود كنتيجة طبيعية لتراجع المشروع السائد، الذى يتوارى معلناً أحقية المشروع البديل، بل أن البعض يقول إن الجديد ينشأ فى كنف القديم ويخرج من عباءته، لكن لكى يؤسس شرعية وجوده عليه أن ينفى من كان له فضل وجوده، فيستقيم بذلك مشروعاً متكاملاً.

هذا ما يجعل أمر التسليم بالأساس الفلسفى واقعاً يفرضه المعطى التاريخى لنشوء المشاريع النقدية الحداثية فى الغرب. كما أن الوقوف عند حقيقة ما يقوله الدكتور فؤاد زكريا يفضى بالباحث إلى الإقرار بوجود جذور فلسفية كان لها الفضل فى ولادة هذه المشاريع النقدية، بما فيها البنيوية، فى القرن العشرين، وبالرجوع إلى ما يقره الدكتور فؤاد زكريا ومن يجاريه فى دعواه، يتبين أن المقصود بالجذور الفلسفية إنما يقصد به المناخ الفكرى الذى سبق ظهور البنيوية (الحداثة)، والذى يعزى إليه فضل المساهمة فى تهيئة الأجواء لميلاد هذا المشروع.

إن الذى لا يمكن نكرانه، هو أن البنيوية كمشروع فى خطاب نقد الحداثة الغربية، وإن ولدت نتيجة لكشوفات اللسانيات الحديثة فى القرن العشرين، فإن المحجوب فى هذا القول هو أنها جاءت كتطور طبيعى لنتاج فكرى يعود إلى نهاية القرن السادس عشر، أى بدءاً من الفلسفة التجريبية على يد لوك، وهيوم، مروراً إلى الفلسفة العقلية (المثالية) على يد كانط وهيغل، وديكارت، وصولاً إلى الفلسفة الظاهراتية عند نيتشه وهوسرل وهيدغر. بل أن الفيلسوف التفكيكى جاك دريدا أرجع أصول الحداثة الغربية إلى أفلاطون، وأرسطو، حيث.يعود صراع ثنائية الداخل/ الخارج، بين من يرى الحقيقة (المعنى) موجودة فى الخارج (الطبيعة)، وبين من يراها قارة فى العقل كمركز للمعرفة والإدراك، كما أن هذا التسليم لم ينشأ من فراغ، بل أن ربط الدكتور فؤاد زكريا للبنيوية بفلسفة كانط له ما يبرره، وهو تأسيس كانط لفلسفته العقلية (المثالية) على أساس مبدأ النسق. إلا أنه اتكأ على العقل كمركز أو نسق للمعرفة، فى حين أن البنيوية استندت على اللغة.

كما أن هذ الربط بين البنيوية والفلسفة الكانطية من صنع الباحثين الغربيين أنفسهم؛ فهو يرجع إلى الفيلسوف الفرنسى بول ريكور، الذى قال عن البنيوية، «هى كانطية دون ذات متعالية. لأن قوام هذه الفلسفة أنها تجعل من النموذج اللغوى نموذجاً مطلقاً بعد أن عممته شيئاً فشيئاً»(٨). وسيحاول البحث فيما سيأتى الوقوف بشىء من التفصيل عند هذه المزاعم التى تقول بوجود صلات بين كانط والبنيوية.

هكذا، وعلى هذا الأساس، بات من الواضح بأنه ليس من السهل على أى كان، وتحت أى مسوغ أو منهج بحث، أن يتجاهل وجود خلفيات معرفية (فلسفية) يتكئ عليها المشروع الحداثى الغربى. وما ينبغى للباحث عمله، والحال هذه، هو محاولة النبش فى هذه الخلفيات حتى يتسنى له الوقوف على المناخ الفكرى الذى احتضن هذا المولود قبل أن يلفظه فى شكل مشاريع نقدية، قيل عنها إنها مناهج لمقاربة النصوص، وليست أيديولوجيا، أو فلسفة.

ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن مشروع رحلة البحث عن الجذور الفلسفية للحداثة الغربية لن يكون جرداً تاريخياً (كرونولوجياً) للفلسفة الغربية، فيلجأ الباحث بذلك إلى منهج تاريخى يرصد من خلاله كل شاردة وواردة فى الفلسفة الغربية، ويقف عند السابق فى الظهور منها، تاريخياً، فاللاحق. فهذا ما يستبعده مشروع البحث، ومن أراد ذلك فعليه بالدراسات المتخصصة، التى تتخذ من التطور التاريخى للفلسفة مشروع بحث لها. أما هذا البحث فقصارى ما يفعله هو التجول فى أحضان الفكر الفلسفى الغربى عبر قرونه الثلاثة؛ من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين، دون مراعاة الجانب التاريخى، فقد يتطلب المقام القفز من القرن العشرين إلى القرن السابع عشر، وقد يكون العكس؛ كأن يكون الرجوع أثناء الحديث عن الفلسفة الظاهراتية عند هوسرل وهيدغر، التى لها علاقة بنظرية التلقى وأستراتيجية التفكيك إلى نيتشه أو حتى الرجوع إلى أفلاطون.

وتأكيداً لمآرب البحث، فالمسعى المتوخى من وراء هذه الرحلة، ليس عرض المقولات النقدية لمشاريع الحداثة النقدية الغربية، بل هو الوقوف عند المسكوت عنه فى هذه المشاريع، ليس لمجرد التمتع فى ظلالها، والاستئناس برنينها، أو الاستمتاع ببريق ضوئها الوهاج، الذى فتن القلوب وسحر الأعين، بقدر ما هو كشف وتعرية لما تعامى عنه الحداثيون العرب، أو تغاضوا عنه فى مشاريعهم النقدية، التى اتخذت من الحداثة الغربية أساساً فى تأسيس مشروعيتها. وهو بصنيعه هذا يتوخى الوصول إلى نتيجة مؤداها، أن المناهج النقدية الغربية ـ وإن بدت للناظر فاتنة مغرية لما تتمتع به من قدرة الإغراء والغواية من خلال ما تطرح من آليات بحث وإجراءات مقاربة للناقد الغريب عنها ـ فهى قاتلة للجانب الشعورى الإنسانى، الذى اعتاد الناقد عليه فى دراسة النصوص، شأنها فى ذلك شأن الأوراق الاصطناعية التى يزيّن بها الغصن العارى، مغرية كل ناظر إليها، لكن ما أن يتقرب منها حتى يتكشف له من حقيقتها ما أخفاه بعده عنها.

باختصار، هي الوجه الآخر للغرب، / المركز الذي يرى في نفسه أصلاً للحضارة الإنسانية، ومركزاً يشع بالمعرفة بمختلف صنوفها، وعداه، أي الشرق، هامش وأطراف، بل عدم، لا بقاء له إلا إذا نهل من فيض عطائه، وكريم فضله. وليس هذا وحسب، فما يدّعيه أنصار المشروع الحداثي في نسخته الغربية، من علمنة للاتجاهات النقدية، عندما جعلوها الوريث الشرعي لنتائج الفلسفة التجريبية والعقلية، ليس سوى حجب وتغليف للسلطة الدينية (المسيحية/ اليهودية) ، التي ادّعوا أنهم ثاروا عليها في نهاية القرن السادس عشر، وأظهروا العداء لها؛ إذ المستتر وراء مقولاتهم، أن المؤسسة الدينية هي الأب الروحي الذي يعزى إليه فضل التأسيس للمصطلحات النقدية للحداثة الغربية.

## أولاً: المزاج الثقافي ومشروع الولادة:

قبل رصد التحولات الفكرية التي أسهمت في ميلاد المشروع الحداثي الغربي، ووفاءً لمنهج النقد الحواري، مرشد البحث في رحلته، الذي من مميزاته النبش في كل ما يستتر وراء الخطابات، ويرفض أن يسلم بالظاهر منها حتى يترصد المكان الذي احتضنها فكرة، ولفظها مشروعاً نقدياً، وهو إذ يفعل ذلك، ينفي عن نفسه الأحكام القيمية التي تبعده عن الموضوعية، سيحاول البحث الوقوف عند ما قاله الناقد آرت بيرمان، وهو يعرض الكيفية التي استقبل بها الأمريكيون البنيوية الفرنسية ومن بعدها التفكيكية على يد جماعة ييل: هارتمان، ميللر، دي مان وبلوم: « ... إن التفكيك في أمريكا ليس في حقيقة الأمر، ما بعد بنيوية فرنسية. إنه استخدام لما بعد بنيوية تعتبر استمراراً لحركة في التاريخ الأمريكي بدأها النقاد الجدد مع تغيرات مهمة بالطبع... ومن الخطأ القول بأن هؤلاء النقاد بالطبع مروا بعملية تحول دريدي قاموا بعده بالتنكر لمواقفهم السابقة من أجل دعوة لما بعد بنيوية فرنسية»(٩) .

تُرى، ما هذه الفروق التي تجعل من التفكيكية الأمريكية مغايرة عن نظيرتها الفرنسية، مع العلم بأن هذه الأخيرة هي التي كان لها فضل الترويج لهذا

المشروع؟ إن الأكيد فى كل هذا، هو أن اللغة النقدية التى تبناها المشروع التفكيكى فى فرنسا على يد جاك دريدا ورولان بارت تختلف عن تلك التى توسل بها الأمريكيون فى خطاباتهم النقدية. التفكيكية فى نسختها الأصلية تقوم على «اللغة الواصفة» أو «الميتانقد» ، حيث يحتل الخطاب النقدى منزلة الإبداع ، فيعمل بارتداء هذا اللبوس على لفت الانتباه إلى نفسه، أولاً وقبل كل شيء. هذا ما لم يألفه الأمريكيون في النقد الجديد من قبل، رغم ما أعطاه أنصار هذا النقد للغة من كبير اهتمام فى تنظيراتهم ـ كما سيتم ذكره فى حينه بعدئذ ـ لكن ليس بالمفهوم الرائج لدى بارت ودريدا، حيث تتعدد التفاسير إلى ما لا نهاية، فيغيب المعنى ويسود الغموض وتعم فوضى التفسير. يضيف بيرمان قائلاً: «من الفروق الواضحة بين التفكيكية الأمريكية والفرنسية ما يتعلق بأنماط الكتابة النقدية. فبينما يقدم دريدرا وبارت على سبيل المثال أحياناً خطابات مشرذمة مداعبة، وخاصة منذ عام ١٩٧٠ . فإن دى مان وميللر وريدل، بالمقارنة، يقدمون نصوصاً محكمة وتقليدية. إن التعامل مع إشكالية الميتالغة يبدو أكثر أهمية وإلحاحاً للفرنسيين»[(١٠)] .

هكذا، بات واضحاً من قول بيرمان أن الظروف التاريخية لحضارات الأمم تبقى مغلقة على ذاتها، حتى وإن استقبلت مشاريع غيرها؛ إذ رغم ما حظى به مشروع جاك دريدا فى جامعة هوبكنز سنة ١٩٦٦ من طرف الأمريكيين، إلا أن هذا لم ينسهم أصول النقد الجديد، التى تربوا فى ظلها، بل ظلوا أوفياء لماضيهم حتى وهم فى أقصى درجات الانبهار بالتفكيكية الدريدية، فهذا «بول ديمان» مع ما أثاره من أطروحات فى ميدان النقد، جعلته أقرب ما يكون إلى دريدا، ومنها، على سبيل المثال لا الحصر، قوله: كل قراءة إساءة قراءة، إلا أنه من جهة أخرى يبدو وكأنه بعيد كل البعد عن هذه الأوصاف، فتراه يعطى قيمة للنص فى أستراتيجيته البلاغية، تجعل منه أقرب إلى روح النقد الجديد منه إلى أستراتيجية التفكيك، «وقد ظهرت هذه المسألة أول ما ظهرت فى الفصل الذى كتبه ديمان عن مقال روسو «العمى والتبصر» وجادل فيه باستفاضة ضد

دريدا قائلاً: «إن النص لابد وأن يحتوى على أو «يمثل سبقيا» بصورة أو بأخرى قراءته التفكيكية الخاصة به»(١١). فهذا التعنت فى الموقف الأمريكى يؤكد مدى غربة التفكيكية الفرنسية فى التربة الأمريكية، فنقاد جماعة ييل لم يفتحوا أعينهم إلا فى حضن النقد الجديد على يد أقطابه، آلان تيت، وكلينث بروكس، وت. س. إليوت. وعندما استقبلوا المشروع التفكيكى الفرنسى لم يعرضوا عنه، كما فعلوا مع البنيوية قبله، بل رحبوا به، لكن بعد أن أصلوه وهيئوا له التربة التى ستحتضنه ليؤتى أكله، فبدا وكأنه وليد التربة الأمريكية دون سواها.

وما تجدر الإشارة إليه، هو أن الأمريكيين ما كانوا ليستقبلوا التفكيكية الفرنسية، حتى قبل تأصيلها، لو لم يكن هناك ما يجمعهم بها من قريب صلات، وإلا كيف يفسر استقبالهم الفاتر للبنيوية من قبل؟

إن وقفة قصيرة مع تاريخ نشأة أمريكا تعطى للباحث نظرة عن مدى وفاء المشاريع النقدية لماضيها الفكرى (الفلسفى). فميلاد الولايات المتحدة الأمريكية كان بإعلان حرية الذات الأمريكية فى دستور البلاد، وذلك بعد إعلان الاستقلال سنة ١٧٧٦، لذلك شهدت الولايات المتحدة الأمريكية حملات الهجرة إليها من أوروبا، إذ لجأ الأوروبيون ـ خاصة الإنجليز ـ إلى الرحيل من أوطانهم هرباً من بطش الكنيسة البروتستانتية التى منعت المتطهرين من ممارسة شعائرهم الدينية. فكانت هجرتهم ـ إذاً ـ هرباً من سيطرة الكنيسة، عساهم يجدون فى البلاد الجديدة ما كانوا يأملون تحقيقه، أى الحرية فى ممارسة طقوسهم الدينية، وبناء مدينة فاضلة يقودها «الرجل الأبيض»، رمز الطهارة والنقاء. مع ما فى هذا من تناقض، وقد لا يكون له كبير أهمية فى البحث، لكن مناقشة هذه الحوادث وحوار أبطالها من صميم منهج البحث. فالرجل الأبيض الذى فر لتحقيق حريته التى صادرتها الكنيسة، ولتأسيس المدينة الفاضلة، كان يضمر عداءً للآخر/ الهنود الحمر، من خلال هذا المشروع، إذ هاجر أملاً فى التبشير تأكيداً لمبدأ الغرب/ الفاتح/ النموذج/ المركز، والهنود/

البدائى/ الحيوان/ الهامش. إنه قهر من نوع آخر، نهاية التاريخ بالمفهوم الفوكويامى، حيث حققت الذات مأربها بوصولها إلى المدينة الجديدة (أمريكا)، تاركة الآخر فى الصحراء كرمز للبداوة والتخلف(١٢).

إذاً التطهير الذى جاء به رجال الدين من إنجلترا إلى أمريكا، كان يحمل التناقض فى طياته، تحقيق مبدأ حرية العبادة، والتعصب فيما بعد لذاته بعد أن نصب نفسه سلطاناً روحياً على الأفراد، ومن ثم ممارسة القهر. إلا أن الذات، قاهرة كانت أم مقهورة - فى المجتمع الأمريكى، بقيت تكافح للمحافظة على حريتها، وما صعود نجم الاتجاه الرومانسى فى القرن التاسع عشر، إلا دليلاً على إصرار الفرد الأمريكى على مبدأ الذات الحرة؛ إذ من مميزات الرومانسى تمجيد الجانب الذاتى فى الإنسان، وإعطائه سلطة صنع القرار فى العالم من حوله.

وهى بذلك، أى الذات، ظنت أنها أصبحت مركز الوجود، وهو بالفعل ما أكده ديكارت فيما أسماه «الذات العارفة» أو «الكوجيطو»، التى تملك القدرة على إدراك الحقيقة/ المعنى، والتى استطاعت أن تجسد حريتها بانفصالها عن الجسد/ الخارج. وكذلك فيما أسماه كانط «الذات المتعالية»، التى تملك اليقين فى داخلها بعيداً عن المؤثرات الحسية (الخارجية) التى يشك فى أن تكون منبع المعرفة كما يعتقد التجريبيون من أمثال لوك وهيوم. نعم ها هو الصراع بين ثنائية «الداخل والخارج»، الذى تحدث البحث عنه آنفاً، يطل برأسه من جديد فى مسرح العرض. ويتواصل هذا الصراع، إذ لم تكد «الذات الأمريكية» أن تستعيد مكانها فى مركز الوجود حتى داهمها العلم بكشوفاته التقنية، فصادر حريتها من جديد، فلم تعد سوى رقم أو شفرة داخل معادلاته. أمام هذا الموقف لم تجد الذات المقهورة إلا اليأس خلاصاً لها، ظناً منها أنها تحررت من سلطة العلم التجريبى، فإذا بها تقع أسيرة فى سجن العدمية.

وحتى تؤكد الذات الأمريكية مدى تفردها عن غيرها من الذوات، استقبلت البنيوية الفرنسية بوجه شاحب، لأن البنيوية، ببساطة، حبس للذات الأمريكية فى

سجن النسق، إذ كما لا يخفى على الباحث، فالبنيوية كمشروع نقدى، هى دعوة إلى البحث عن الحقيقة/ المعنى داخل اللغة، وليس خارجها مثلما كان سائداً قبلها فى الاتجاهات السياقية (الاجتماعى، التاريخى، النفسى)، وما على الذات/ الناقد إلا أن تخضع لأنساق اللغة وأنظمتها للوصول إلى الحقيقة/ المعنى، وليس من حقها أن تضيف شيئاً من عندياتها.

هذا ما جعل الذات الأمريكية تعرض عن تبنى المشروع البنيوى، ولا تعيره بالاً، ظناً منها بأن اللغة سلطة جبرية جديدة لقهرها. وأن البنيوية بمركزية اللغة لا تعدو أن تكون ـــ بالنسبة لهذه الذات ـــ إلا ماركسية جديدة، مع ما يوجد من تباين كبير بين البنيوية والماركسية، لأن الماركسية بإعطائها للقوى الاقتصادية السلطة فى تنظيراتها، أدى إلى أن الذات الإنسانية، التى ادعى ماركس بأنه جاء ليحررها من قهر الإقطاع وقهر الرأسمالية ليس لها الحق فى صنع القوى الاقتصادية، لأنها خاضعة للجدلية المادية، أى ليس لها القدرة على تغيير التاريخ مادامت القوى الاقتصادية هى من يصنع التاريخ.

بالمقابل رحبت الذات الأمريكية بالوجودية بالمفهوم السارترى فى فترة الخمسينيات، لما تحمله هذه الوجودية من شعارات لتحرير الذات الإنسانية، بل أن الذات هى التى تصنع تاريخها، وهى التى تحدد ماهيتها، فكانت هذه الوجودية بمثابة المخلّص للذات الأمريكية من قهر التكنولوجيا، أو قل لخلق التوازن بين طرفى الصراع، التوازن بين الثنائية: «الذات المتعالية» رمز الداخل، الممجدة للحرية الفردية، و«العلم التجريبى» رمز الخارج، القاهر للذات، لأن الذات الأمريكية مهما بالغت فى تأكيد تفردها، فهى لا تستغنى عن التقنية التى تحقق لها ما ترومه فى الحياة.

وهذا الترحيب بالوجودية والإعراض عن البنيوية، يدفع إلى التساؤل عن الفروق الموجودة بين البنيوية والوجودية. ففلسفة سارتر، «فلسفة اختيار، فلسفة حرية، فلسفة إنسانية تاريخية، أما البنيوية ففلسفة لاإنسانية. لا تاريخية، لا دور

للذات فى إطارها، أى فلسفة إكراه يمارسه النسق أو النظام الضابط للبنية»[١٣]. فهذا الاختلاف يعبر عن الصراع الحاد الذى ساد فرنسا فى النصف الثانى من القرن العشرين بين سارتر ممثلاً للوجودية وفوكو حامل لواء البنيوية، إذ بعد صدور كتاب فوكو (الكلمات والأشياء) سنة ١٩٦٦، والذى أثار ضجة فى الفكر الغربى، جاء رد سارتر عنيفاً، متهماً صاحبه بخدمة البرجوازية، مادام أن النسق الذى يؤسس البنيوية يبقى ثابتاً ثبات النسق الاجتماعى الذى تدعو إليه البرجوازية الرأسمالية خلافاً للتاريخية الماركسية، التى تقوم على الجدلية والصراع بين القوى الاقتصادية. وهذا ما جعل سارتر ـ كما سلف ذكره ـ ينفى إمكانية «أن تكون البنية البنيوية فلسفة أو مذهباً أو عقيدة، وإذا قدّر لها أن تكون مذهباً فهى ذات نزعة علمية Scientisme تؤمن بالنموذج اللغوى أو الرياضى الواحد، وتسعى إلى فرضه فرضاً على الذهن البشرى فتأتى تفسيراته وتعليلاته أحادية الجانب، متعصبة إلى أبعد حد»[١٤].

لكن من جهة أخرى، وفى إطار الصراع الذى دار فى فرنسا، استطاع المناهضون لوجودية سارتر، أن يثبتوا التناقض فى مواقفه؛ إذ بعد صمته إزاء سحق الدبابات الروسية للثورة فى المجر سنة ١٩٥٦، شكّك من قيمة دعاويه حول حرية الإنسان فى الحياة، ليس هذا وحسب، بل بقى فى الوسط بين حزب اليمين وحزب اليسار فى فرنسا، فرفض الأول، أى الحزب الليبرالى، له جاء نتيجة هذا الصمت، والثانى، أى الماركسى، لمذهبه المعروف، الذى ينادى بحرية الإنسان فى صنع عالمه، خلافاً للماركسية التى ترى بأن الإنسان من صنع التاريخ.

هكذا، ليس من السهل على أية ثقافة استقبال الدخيل عن تقاليدها دون تصفيته ومحاورته وتأصيل التربة الملائمة له حتى يتكيف والجو الذى ارتحل إليه، وقد ترفضه إذا ماتعارض مع تركيبتها، وهذا ما بدا من خلال عرض التجربة الأمريكية، كيف أنها رحبت بالوجودية والتفكيكية، ولم تعر البنيوية أى اهتمام.

حتى أن بعض الأمريكيين لم يهضم الفكر التفكيكى، واعتبره مجرد نزوة عابرة انتابت المجتمع الأمريكى فى فترة ركود مرت بها الجامعات الأمريكية، فاستطاعت التفكيكية بما أثارته من ضجة حول النقد الإبداعى، ولانهائية الدلالة، والتناص، أن تلفت الانتباه إلى نفسها داخل المجتمع الأمريكى. فهذا جون إليس، أبرز المناهضين للتفكيكية، ألف كتاباً أسماه «ضد التفكيك»، اتهم فيه أنصار هذا المشروع بالمبالغة، ففى اعتقاده أن التفكيكيين لم يأتوا بشىء جديد يمكن أن يضاف إلى قاموس النقد، عدا اللغة الميلودرامية التى أحسنوا من خلالها الترويج لمشروعهم، وما قولهم بلا نهائية الدلالة سوى ترديد لمقولة تعدد الدلالة أو المعنى الإيحائى، الذى قال به أنصار النقد الجديد. والخطاب النقدى بهذه الصورة فقد قيمته كمؤسسة تحفظ الإبداع من الفوضى، فأصبح مجرد نص ينضاف إلى كومة النصوص الإبداعية ليس غير، وها هو يستغرب من تقبُّل المجتمع الأمريكى للمشروع التفكيكى قائلاً: «كيف نفسر إذاً شعبية وجهة النظر النقدية هذه؟ من الواضح أن جاذبيتها تعتمد فى جزء منها على كونها حركة ظاهرة الاستفزاز والثورية. فهناك فى الوقت الحالى شعور بعدم الرضا عن حالة الدراسات الأدبية فى الجامعات، والتفكيك يجسد ذلك السخط بالإضافة إلى الإحساس بأن أتباعه جزء من حركة جسورة ترمى إلى التخلص من كل ما هو محافظ ومميت»(١٥).

وقد استطاعت الناقدة «إديث كرزويل»، فى دراستها عن البنيوية أن تؤكد مدى أهمية الماضى والتاريخ فى تحديد مصير استقبال المشاريع النقدية المهاجرة، وكذا اختلاف المزاج الثقافى وما له من دور فارق فى ذلك، لتبين الأسباب التى لأجلها لم تحظ البنيوية الفرنسية بالاستقبال الذى يليق بها فى المزاج الثقافى الأمريكى، وهى «لأن السعى المعرفى الأمريكى ينطلق من تقاليد مختلفة. فنحن نقلل من قيمة التاريخ وهم يميلون إلى تجميده، ونحن ننظر إلى المستقبل بينما هم يحفظون الماضى»(١٦).

وصعود نجم البنيوية فى فرنسا، والقول لإديث كروزيل، لم ينشأ من فراغ، وإنما كان نتيجة تراجع مد وجودية سارتر فى نهاية الخمسينيات، فهذه الأخيرة كانت فاعلة فى فترة الاحتلال النازى لفرنسا فى الأربعينيات، بدعوتها إلى حق الفرد الفرنسى فى الحرية، لكنها بدأت فى التراجع بعد الإستقلال، وتحديداً ـ كما ورد ذكره آنفاً ـ عندما اجتاحت الدبابات الروسية المدن المجرية، والتزم سارتر الصمت إزاء هذه الجريمة التى ارتكبت فى حق الإنسان، الذى ناضل من أجل حريته، أضف إلى ذلك إفراطها فى تأكيد الحرية الذاتية، فكان ذلك إيذاناً بتقدم مشروع نقدى بديل إلى مسرح الأحداث يقلل من هذه الحرية، فكانت البنيوية(١٧).

لكن الذى تغاضت عنه كرزويل فى فروضها، التى هى بحق صائبة، أن الفترة التى شاع فيها ظهور المد البنيوى فى فرنسا، وهى نهاية الخمسينيات، كانت الساحة النقدية فى أمريكا تعج بأفكار النقد الجديد، الأمر الذى جعل البنيوية تحظى بذلك الاستقبال الفاتر. والنقد الجديد يختلف مع البنيوية بقدر ما يتفق مع التفكيكية، وبقدر اتفاقه مع البنيوية يختلف مع التفكيك، كما أوضحه فى نهاية الخمسينيات الناقد الكندى «نور ثروب فراى» فى كتابه «تشريح النقد» ، الذى يعده أهل الذكر بمثابة المرحلة المفصلية فى النقد الأوروبى، بين تراجع مد النقد الجديد، وقيام النقد البنيوى وبعده التفكيكى، وهو ما سيتم مناقشته فى حينه فيما بعد.

ربما يقول قائل، لِمَ هذه الإطالة فى الوقوف عند الاستقبال الأمريكى للمشاريع النقدية الفرنسية، وقد يتساءل عن العلاقة بين هذا وبين الجذور الفلسفية التى يسعى البحث لاستكناهها فى هذا الفصل. ببساطة كان بمثابة الرد عما كان قد أبداه هذا السائل من تخوف حول وعورة المسلك فى بداية الرحلة، لاسيما بعد الشك الذى أثاره النقاد من حوله، كما يعد تأكيداً على أن تباين المزاج الثقافى واختلاف ماضى الشعوب له من الأهمية بحيث يصعب

معه لأية أمة تمثل مشاريع غيرها، وهو بطريقة غير مباشرة إقرار على أن الحداثة الغربية وليدة تراث فكرى (فلسفى)، فالفكر الفلسفى الغربى كان بمثابة الرحم التى تخلق فيها الجنين ـ مشروع الحداثة النقدية نطفة فعلقة فمولوداً رأسياً؛ لذا فلم يكن المشروع الحداثى فى القرن العشرين إلا ابناً باراً للمناخ الثقافى الفكرى الذى تربى فيه، فأنى له، والحال هذه، أن يتنكر لأصله أو يكون ولداً عاقاً لمن احتضنه ورعاه حتى شب واكتهل. ترى أبقى بعد هذا من حجج يتلكأ بها أصحاب المشروع الحداثى فى نسخته العربية؟

## ١ـ العلم التجريبى والتفسير الخارجى (المادى):

إنّ الحديث عن العلم التجريبى فى الفكر الفلسفى الغربى، هو المحطة الأولى التى تنطلق منها رحلة البحث. فهى عود إلى نهاية القرن السادس عشر، حيث انتهى العصر الوسطوى، عصر الظلام كما يسميه الغربيون، إذ فيه بدأ قهر الإنسان، المفكر من قبل الكنيسة التى كانت تصادر كل ما يتصل بالتفكير العلمى، جاعلة من الأساطير والخرافات أساس التفكير، والمصدر الذى يجب اتباعه فى تفسير الحقائق.

يعد كل من فرانسيس بيكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦)، وغاليلو (١٥٦٤ ـ ١٦٤٢)، وجون لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤)، ودفيد هيوم (١٧١١، ١٧٧٦) من العلماء الذين ارتبط اسمهم بالفلسفة التجريبية، لما لهم من كبير فضل على المجتمع الغربى آنئذ، إذ تمكنوا من دحض أباطيل الكنيسة وترهاتها القائمة على التفسير الأسطورى اللاهوتى للطبيعة. لقد أصبحت الطبيعة كتاباً مفتوحاً، بل كتاب الكتب الذى سيحلّ محلّ الكتاب المقدس، فغدت، والحال هذه، أشكالاً هندسية وحسابية يمكن الوقوف بوساطة التجربة والملاحظة عند عناصرها الجزئية وعلاقاتها الداخلية، «لقد أصبحت الطبيعة امتداداً متجانس العناصر لا فرق ولا تميز بين مكوناتها ولا تخضع لتراتب أنطولوجى كما كان فى الفكر القديم

والفكر الوسطوى. فالمكان عبارة عن وحدات أو نقط متجانسة، والزمان بدوره آنات متجانسة، مما مهد لقبول التصور الرياضى الميكانيكى للطبيعة»(١٨).

وقد استطاع بيكون أن يدخل الاستدلال الرياضى حقل الدراسات التجريبية، على اعتبار أن الرياضيات ـ وهى فن الرهان ـ تجعل الحكم على الشىء منطقياً يخضع للاستدلال والبرهان، إلا أنها ـ والقول لبيكون ـ قاصرة فى الوصول إلى اليقين الذى يثلج الصدر، لأنها لا تتبع جزئيات الأشياء، هذا ما يدعو إلى استكمال هذا القصور بإدخال التجربة والملاحظة مع الرياضيات، فيكتمل العلم وقتها ويصبح تجريبياً؛ بالاستدلال الذى يقدم النتائج، وبالتجربة لإثبات صحة هذا الاستدلال(١٩).

أما غاليلو فيعده الباحثون الشخصية الرئيسية فى مسرح الثورة العلمية؛ إذ استطاع بنقده لمن سبقه أن يصل إلى تطور العلم التجريبى، ليس لنظرائه فى الميدان وحسب، بل وصل إلى أرسطو صاحب المنطق، نافياً أن يكون المنطق الأرسطى أداةً صالحة للكشف العلمى، لأنه منطق قياسى يبنى صحة النتائج انطلاقاً من صدق الفروض فى المقدمات. فقد أضحى العلم التجريبى معه بحثاً فى جزئيات المادة بطريقة ميكانيكية قوامها الدقة والملاحظة.

والملفت للانتباه، وهو ما يجعل العلم التجريبى ممهداً للدراسات النقدية الموضوعية (البنيوية)، أن غاليلو أبعد كل العوامل الخارجة عن العلم، والابتعاد عن الفروض والتعميمات، والتركيز فقط على العلاقات الداخلية للجزئيات المكونة للمادة؛ إذ «يرى أن الإنسان هو خادم للطبيعة ومفسر لها، وخاضع لنظامها، وخدمة الإنسان للطبيعة هى التى تؤدى إلى إدراك قوانينها وسيادة الإنسان عليها فيما بعد»(٢٠). وهو بقوله هذا قد مهد للمنظور البنيوى الذى جعل الإنسان حبيس النسق اللغوى، رغم أن الأساس الذى قام عليه العلم التجريبى هو جعل الإنسان سيداً على الطبيعة لا خاضعاً لقوانينها، أم أن هذا الشعار كان مجرد حيلة للسيطرة على الطبيعة عبر السيطرة على الإنسان، وهو ما أكده من بعد كانط وديكارت وهيغل. كان هذا، إذاً، هو أول إعلان عن «موت

الإنسان» ، وهى الفكرة التى لم تظهر حقيقة بادية إلا مع نيتشه عندما أعلن عن «موت الإله» ، ومع فوكو وبارت عندما أعلنا «موت المؤلف» .

أما لوك وهيوم فقد زادا من تعميق البعد التجريبى الذى أرساه أسلافهم فى القرن السابع عشر، فقد نفيا أن يكون إدراك الحقيقة نابعاً من العقل والخبرة الاستبطانية التى تنشأ عن التأمل الداخلى لدى الإنسان لكل ما حوله، أى أن الحقيقة كامنة فى العقل، وهذا ما قال به فيما بعد أصحاب الفلسفة العقلية (المثالية) . فالتجربة الحسية أساس المعرفة عندهما، كل شىء قابل للتصديق يجب أن يخضع للملاحظة والتجربة.

هكذا، يلمس الدارس من خلال هذا العرض، كيف أن المعرفة التقنية التى توسل بها إنسان القرن السابع عشر قصد السيطرة على الطبيعة وتفسير عناصرها المادية قتلته وألغت قدرته على تفسير هذا العالم، فقد أصبح مجرد معادلة أو رقم فى هذا العلم؛ إذ المقول فى هذه المعرفة، إن المعرفة التقنية التى ولدها العلم التجريبى خادمة للإنسان خاضعة لسلطته، أما المسكوت عنه هو أنها سالبة لحريته بعد ما سجنته فى نسق معادلاتها.

لكن ما إن كاد العلم التجريبى يرسخ هذه المفاهيم فى القرنين السابع عشر والثامن عشر حتى شككت نسبية أينشتين وفلسفة الكوانتا فى نهاية القرن التاسع عشر هذا اليقين الموضوعى، وهى المرحلة التى سماها ميشال فوشو ـ كما سلف ذكره ـ بنهاية اليقين وحلول عصر الارتياب والفراغ. وكأن العقل الغربى بصنيعه هذا؛ ثورة على التفسير اللاهوتى الذى قادته الكنيسة فى العهد الوسطوى وإعطاء الحسية (التفسير المادى للطبيعة) مركزية إدراك المعرفة، ثم تشكيك ونسبية فى نتائج هذا العلم، لا يعدو أن يكون إلا وفاءً لخصوصية هذا العقل الذى لا يدرك الحقيقة إلا عبر مرآته الخاصة، تلك المرآة التى تبدى الحقيقة وتخفيها فى آن، كرة بأن تجعلها كامنة فى العقل المطلق بالمفهوم الكانطى الديكارتى، وأخرى بعلمنتها وجعلها قابلة للقياس والملاحظة، ليكون العقل الغربى بهذا المفهوم صراعاً بين المقدس (اللاهوت، الميتافيزيقا) ، والدنيوى

(المادة، الطبيعة)، صراعاً بين الإله والإنسان، إذ المتأمل فى الأصول الفكرية التى قامت عليها العقيدة المسيحية، يجد أن الإله توارى وتراجع عن الظهور لما كثر الفساد فى المملكة تاركاً ابنه (المسيح) الإنسان ليقوم مقامه، ومعه تغيب الحقيقة ويسود الشك، ويبقى المعنى معلقاً، «ينكشف الإله فى الوحى ليظهر فى صورة راقية للألوهية ضمن التعالى الممتلئ للمعنى من خلال تمهيد سبيل الإنسان نحو الحرية المتنقلة. هناك صفحات عديدة فى الإنجيل أين يعلن الإله انسحابه المتوارى: «نعم فأنا أخفى ذاتى فى هذا اليوم بسبب كل الشر الناتج عن عبادة آلهة أخرى»(٢١).

هذا ما وصل إليه العقل الغربى فى مسيرته الفكرية، من النقيض إلى نقيضه، من العقل إلى اللاعقل، ومن اليقين إلى الشك، فما مصيره بعد أن حطم كل مقدس، وغيب الله بدعوى أنه يملك الحقيقة بداخله، وأنه قادر على التحكم فى الطبيعة. ترى ـ على حد تعبير الناقد الاجتماعى آلان تورين ـ «إذا غاب الله فإلى من نتوجه ضد اجتياح السلطة الاجتماعية. إن لم يكن إلى الشيطان؟ إن الإنسان، مخلوق الله، الذى يحمل فى ذاته حرية الخالق، حل محله كائن الشهوة. وليست «الأنا» سوى غلاف الـ «هذا»، الرغبة الجنسية»(٢٢).

## ٢ـ الفلسفة العقلية (المثالية) والنسق المغلق:

إن الوقوف عند النموذج العقلى المقابل لنظيره التجريبى، يعد من أبرز علامات الطريق التى سترشد البحث فى رحلته، إذ لا يكاد الجدل الفكرى للفلسفة الغربية يستقيم إلا إذا كان فلاسفة العقل حاضرين، فمن ذا من الباحثين إذا ذكر العقل لم يستحضر «الكوجيطو الديكارتى» أو «التعالى الكانطى» أو «النسق الهيغلى».

بداية، يجب الوقوف عند مصطلح العقل الذى يدور حوله الجدل الفلسفى الغربى، حتى إن فلاسفة ما بعد الحداثة، مثل دريدا وفوكو، وحتى نيتشه

وهيدغر وجدوا أن العقل هو المدخل الملائم لتفكيك صرح فلسفة الحداثة (الفلسفة العقلية ـ المثالية)، كما يرون أن مصطلح العقل المتداول بين الفلاسفة اليوم تختلف دلالته عن المصطلح الذى شاع استعماله قبل أرسطو وأفلاطون، أى عند الحكماء الطبيعيين.

مصطلح «العقل» يعنى فى اللغة اليونانية «اللوغوس» Logos، وهو يتكون من جذر لغوى هو فعل «ليغن» Legein. الذى كان يعنى يتكلم أو يخاطب عند أفلاطون وأرسطو، ومنه اشتق المصدر: كلام وخطاب. إذاً، فاللوغوس عند أرسطو وأفلاطون هو الكلام والخطاب الذى يعمل على توجيه الإنسان توجيهاً سليماً لإدراك الحقيقة. وتطور مع أرسطو، بأن أصبح منطقاً، فيما عرف بالمنطق الأرسطى، ليصبح الخطاب أو الكلام بذلك منطقاً. من Logos إلى Logique. أما هذا المصطلح عند الحكماء الطبيعيين، فقد كان يعنى: يجمع، أو يضم. ومنه اشتق المصدر: الجمع أو الكل، لأن الطبيعة عند هؤلاء كانت تعنى الكل أو الكلية Totalite، التى تجمع الكائنات كلها بغض النظر عن اختلافها، بين الآلة والبشر، والكائنات الحية والجامدة(٢٣).

هكذا، بات من الواضح أن العقل الغربى لم يتشكل إلا عندما أزاح أرسطو مفهوم الحكماء الطبيعيين وأصبح منطقاً، لا يؤمن بغير القياس مذهباً فى تفسير الأشياء. كما أن فكرة وجود الحقيقة داخل العقل، انطلاقاً من هذا المعطى، ذات أصول أرسطية أفلاطونية. أما العجيب فى كل هذا، هو حضور ثنائية «الداخل/ الخارج» ها هنا؛ إذ بعد أن تغير مفهوم «اللوغوس» (الطبيعة) إلى الخطاب (المنطق)، هو ـ فى الحقيقة ـ انتقال من الطبيعة المادية (الفيزيس بلغة الحكماء الطبيعيين) إلى العقل المنطقى (المثالية). وهذا ما أثبته الحوار مع العلم التجريبى قبل قليل، فالصراع الثنائى، إذاً، قديم قدم الفلسفة الغربية، وهو ما يؤكد مدى شدة تعاضد أنساق الفكر الغربى، والصعوبة التى يجدها الدارس لهذا الفكر؛ إذ يظهر من خلال الصراع الثنائى أنه متناقض، لكن ما يضمره أنه متشابك ومتلاحم بحيث يكون من الصعوبة بمكان تعريته.

إذاً، من هنا كان منطلق الفلسفة المثالية، حيث بدأ حبس الحقيقة/ المعنى داخل سور منيع عُرف باسم سجن العقل، بل حتى إن الذات الإنسانية لم تعد فى هذه الفلسفة سوى ماهية فكرية، كما كانت معادلة من قبل عند التجريبيين، فسميت بالذات المفكرة، أو فيما يعرف باسم «الكوجيطو» الذى ينسب إلى ديكارت.

اقترن اسم ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) بالفلسفة العقلية (المثالية)، وهو المؤسس للكوجيطو (الذات المفكرة)، الذى يعد أساس فلسفته. فالإنسان عند ديكارت ذات وبدن، وحتى يحقق الإنسان مأرب الوصول إلى الحقيقة/ المعنى، عليه أن يفصل الذات عن البدن، الذى يعد فى الفلسفة الديكارتية واقعاً مادياً مقابل للطبيعة فى العلم التجريبى. أما الذات فهى مفكرة؛ لذا فعليها أن تبقى داخل النسق/ العقل، حتى تصل إلى الحقيقة/ المعنى. وفى ذلك يقول: «فعرفت من ذلك أننى جوهر كل ماهيته أو طبيعته لا تقوم إلا على الفكر، ولا يحتاج فى وجوده إلى أى مكان، ولا يتعلق بأى شىء مادى،.بمعنى أن «الأنا» أى النفس التى أنا بها ما أنا متميزة تمام التميز عن الجسم، لا بل إن معرفتنا بها أسهل، ولو بطل وجود الجسم على الإطلاق، لظلت النفس موجودة بتمامها»(٢٤).

كما استطاع كانط (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) بظهوره فيلسوفاً للعقل أن ينقد موروث أسلافه من الفلاسفة التجريبيين، الذين اعتبروا أن إدراك الحقيقة/ المعنى يكون بوساطة التجربة والملاحظة، أى خارج العقل. أبدى كانط تحفظاً على هذه الفكرة، وقال باستحالة اللجوء إلى الواقع الخارجى للبرهنة على قواعد العقل، فهذا الأخير يملك من القوانين التى لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تقبل غير صوتها مفسراً للأشياء، فهى بذلك تغلق العقل على نفسه كمملكة قادرة على إدراك الحقيقة/ المعنى دون الاستعانة بما هو خارجه. ومن هذا

المنطلق بنى كانط فلسفته المثالية، التى خالف فيها من سبقه، أى الذين يقولون بأن العالم الخارجى ليس له وجود فى ذاته وإنما وجوده فى الأذهان. فمثاليته لا تنكر الأشياء كذوات يمكن إدراكها، بل أعطاها حق الوجود والاستقلال، وهو بذلك استطاع أن يعيد التوازن بين العقل والتجربة؛ إذ لم تعد التجربة منفصلة عن العقل، كما يقول التجريبيون، بل أصبح كلاهما واحداً، التجربة تدرك داخل العقل[٢٥].

واقترن اسم هيغل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) بفلسفة الجدل، والتى من خلالها تمكن من تجديد الفلسفة العقلية وجعلها أكثر صلابة من ذى قبل، إذ أقر مبدأ مركزية مرجعية الذات الإنسانية فى إدراك الحقيقة الذى قال به ديكارت وكانط. كما تميزت فلسفته بإدخال عنصر «عالم المفاهيم» الذى تحول إلى نسق مغلق، فأصبح الإنسان مجرد مفهوم قابع داخل العقل/ النسق. لكن ما يميز فلسفة هيغل هو أنه مع دعوته إلى سجن الذات داخل مفهوم النسق، إلا أنه من خلال مبدأ الجدل مكن الذات من تحقيق حريتها؛ إذ تستطيع أن تتحول إلى نقيضها، أى إلى الموضوع. إلا أن إغلاقه النسق من خلال توقيف الجدل بين الذات والموضوع، يكون قد أوقف تواصل الذات مع الآخر، وهذا ما استند عليه فيما بعد ماركس فى نقد فلسفة هيغل، واعتبر أن الجدل الهيغلى مقلوب على رأسه[٢٦].

مما لا شك فيه أن الكوجيطو الديكارتى، أو الذات المتعالية عند كانط، أو النسق الهيغلى، ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع بين قطبى اليقين/ الشك أو الداخل/ الخارج. فمن الطبيعة (الخارج) كأساس للحقيقة/ المعنى عند التجريبيين إلى العقل (الداخل). وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تعاسة الذات الإنسانية (الفرد الأوروبى)؛ إذ من السجن الميكانيكى الرياضى، إلى سجن نسق العقل، مع أن كلا المشروعين قام على مبدأ تحرير الذات، فأين هى حريتها؟ أم أن غرور الذات هو من كان سبباً فى تعاستها؟

فقد توهمت أنها قادرة على امتلاك الطبيعة بواسطة العقل الأداتى، وأنها قادرة على توظيفه أيضاً فى صناعة التكنولوچيا لتجلب لنفسها السعادة، لكنها اصطدمت بحقيقة مأسوية تمثلت فى أن الآلة التى صنعها العقل قاتلة، وأن العقل نفسه قاصر على بلوغ اليقين الموضوعى، لتنقلب السعادة إلى تعاسة، ويتحول اليقين إلى شك، والسيد إلى مسود. وكأن الذات الأوروبية، بهذه المغامرة، تعبر عن اللامعنى فى ثوب الإصرار على بلوغ المعنى/ الحقيقة، أى أنها تتخذ العقل الأداتى وسيلة للهيمنة على الوجود ثم عندما يعجز فى عمله هذا تزيحه. ليحل اللاعقل، وهكذا تبقى، وكأنها تحمل فى لاوعيها عبث أسطورة سيزيف.

هذا ما قام عليه العقل الغربى فى مسيرته من العهد اليونانى إلى القرن العشرين، صراع دائم بين العلم التجريبى والميتافيزيقا، بين محورى الشك واليقين، وهو ما يؤكد ما قيل عن ثنائية الداخل/ الخارج فى الفكر الغربى، فها هو النبش فى ثنايا هذا العقل يثبت صحة ذلك. فهى الثنائية التى ورثها الخطاب النقدى الغربى، فكان بذلك ولداً باراً لهذا التراث؛ البنيوية بتركيزها على النسق اللغوى تمثل اليقين الموضوعى الذى أثبته العلم التجريبى، كما تتقاطع أيضاً مع الفلسفة العقلية فى مبدأ النسق، والتفكيكية تعد امتداداً لفلسفة الشك التى أعلنت عن نهاية اليقين، وأقرت نسبية النتائج التجريبية والأحكام العقلية. وكانت نظرية التلقى ـ رغم ما يحاول البعض من اختزالها فى التفكيكية ـ تحاول أن تخلق نوعاً من التوازن بين طرفى الصراع، بأن أعطت قيمة للقارئ فى تفسير الإبداع مع عدم إهمال النص.

كما أن التعارض الذى قد يلاحظ من خلال الصراع بين العلم التجريبى والفلسفة العقلية، يخفى وراءه ـ كما سلف ذكره ـ تجانساً بينهما، إذ قام كلاهما بإعطاء الأحكام المنطقية مكان الصدارة، فى محاولة لإزاحة الفكر

الغيبى الأسطورى، مع ما يوجد من تقارب بين المنطق الأرسطى والفلسفة العقلية، كما أنهما تعرضا لنفس النقد؛ العلم التجريبى بحلول النسبية محله، والفلسفة العقلية (المثالية) بظهور فلسفة الشك مكانها. وهو ما يجده الدارس اليوم، فى عالم النقد الأدبى، إذ تعرضت البنيوية، وريثة العلم التجريبى والفلسفة العقلية للنقد من قبل أنصار المشروع التفكيكى، بدعوى أنها بالغت فى استخدام المنهج العلمى على العلوم الإنسانية محاولة علمنة النقد وإدخال الموضوعية العلمية فى تحليلاتها. وأثبتوا عجزها فى الوصول إلى الحقيقة، التى يرون على يد زعيمهم نيتشه بأنها وهم من أوهام العقل، فقالوا بتعدد القراءات ولانهائية الدلالة، مثلما فعلت النسبية مع العلم التجريبى، وفلسفة الشك مع فلسفة العقل.

كما أنهما يمثلان الأساس الذى يقوم عليه المنظور البنيوى، العلم التجريبى بعلمنة النقد وإدخال الموضوعية حتى استعاض البعض كلمة النقد بكلمة علم الأدب، والفلسفة العقلية (المثالية) بفكرة الحقيقة/ المعنى الكامنة داخل العقل/ النسق/ اللغة، وإبعاد ما هو خارج العقل عن إدراك الحقيقة/ المعنى. ومن الطرافة أيضاً أن يتفق العلم التجريبى مع فلسفة الشك التى جاء بها نيتشه، التى ظهرت بالموازاة مع الفيزياء النسبية، إذ قام كلاهما على اتهام العقل بالقصور، الأول، بأن أعطى للتجربة فضل إدراك الحقيقة بدل الغقل الذى يظل قاصراً إذا لم يستند على التجربة، كما سلف ذكره عند بيكون، والثانى، بتشكيكه فى قدرة العقل فى الوصول إلى الحقيقة أو اليقين المطلق الذى قال به ديكارت وكانط، واعتبر أن الحقيقة تختلف حسب منظور كل واحد من الناس، فلم لا يكون الشر مثلاً مقياساً للحقيقة وليس الخير، بل إن الحقيقة وهم.

إذاً، ليس من السهل الولوج إلى قلب الحداثة الغربية وتعرية أنساقها وبناها، فهى من التعقيد والتلاحم بحيث يصعب على الباحث الخروج بنتائج قارة؛ إذ

كل عصر يسلمك إلى غيره، الظاهر فيها أنها متناقضة مع بعضها، لكن الخفى أنها متكاملة مغلقة على ذاتها فى شكل حلزونى، يصعب على الناظر إليها من الخارج إدراك كنهها، الذى يعبر عن مسيرة بدأت من العهد الإغريقى، مسيرة «العقل الغربى» الذى يأبى غير الصراع الثنائى مذهباً فى الوجود، وهو إذ يفعل ذلك، يحاول أن يؤسس لنفسه صرحاً ينغلق فيه على نفسه، ويحجب ذاته المتعالية عن الآخر. كما يحاول أن يقر تقاليد ثقافية جديدة اصطلح على تسميتها بثقافة «الغرب/ المركز»، الذى يرى فى نفسه أنه يشع بالمعرفة ـ التى يدعى أنها من صنعه ـ على الآخر/ الشرق، مستنداً على ذاتيته وعلى منهج الديمومة والاستمرارية، الذى يجعل كل ما هو غربى مغلقاً على نفسه، ثابتاً على أصوله الموروثة، صحيحاً فى فروضه ونتائجه.

### ٣ ـ فلسفة الشك عند نيتشه:

إن قطبى الصراع الداخل/ الخارج أو الشك/ اليقين، فى الفكر الفلسفى الغربى أصبحا بمثابة البندول الذى لا يكاد يقف عن الدوران معلناً فى كل لحظة، لمن كان قد نسى، بداية الصراع من جديد بين طرفى الثنائية. فما كاد العقل الأداتى يسيطر على الفكر الغربى حتى اتهم بالنسبية فى أحكامه، وعجزه عن بلوغ اليقين الموضوعى، والحقيقة التى يدعى أنها كامنة فيه، وهو بذلك لم يستطع أن يصل بالإنسان إلى بلوغ ما يرومه، ألا وهو تحقيق السعادة وفرض هيمنته على الأشياء من حوله.

أول الداعين إلى نقض العقل الغربى وتعرية أنساقه وتقويضها قصد تحطيمها وإثبات قصورها فى بلوغ الحقيقة/ المعنى، هو الفيلسوف الألمانى فردريك نيتشه، الذى غادر العالم فى بداية القرن العشرين، تاركاً وراءه آراء عدها النقاد بمثابة الخيوط الرئيسة لإستراتيجية التفكيك التى تزعمها دريدا فيما بعد.

ولعل الذى جعل هذا الفيلسوف يحظى بمكان الزعامة فى مسرح الفكر الفلسفى للقرن العشرين، هو نزعة الشك التى اتصفت بها أفكاره، ومفهومه للحقيقة، ودعوته إلى تفكيك العقل الغربى القائم على اللوغوس، وإعلانه عن «موت الإله» كتمهيد لإعلان «موت المؤلف»، فيما بعد عند فوكو وبارت فى إطار فلسفة «موت الإنسان»، كما يسميها روجيه غارودى[٢٧]. ولعل قيمة الآراء التى جاء بها نيتشه، والتى تجعله أقرب من غيره بنقد ما بعد الحداثة، تجعل من البحث يقف مطولاً بعض الشىء عند مقولات فلسفته.

عبر نيتشه من خلال دعوته إلى موت الإله عن بداية النهاية للميتافيزيقا الغربية، التى تعود إلى أفلاطون وتصل إلى ديكارت وغيره من الفلاسفة العقليين، كون هؤلاء جعلوا العقل مركز الحقيقة/ الله، فأغلقوا بصنيعهم هذا، على الحقيقة فى سجن النسق، ولكى يتم تحرير الحقيقة يجب تقويض النسق، لكن الخطأ الذى وقع فيه نيتشه ومن ورثوا أفكاره من بعده، أنهم قتلوا الحقيقة/ الله/ الإنسان/ المؤلف، وهم يحطمون النسق/ العقل. لذلك فالذات قد قتلت ثلاث مرات؛ مرة بأن سجنت فى نسق مغلق مع الفلاسفة العقليين (سجن العقل)، ومرة فى سجن المعادلات الرياضية مع الفلاسفة التجريبيين (سجن التكنولوچيا)، ومرة فى سجن الشك مع الفلاسفة الظاهريين (سجن العدمية).

أما فيما يخص مفهوم الحقيقة، فقد كان الشغل الشاغل لنيتشه، إذ اعتبرها الأساس الذى قام عليه العقل الغربى، والمدخل اللائق لتفكيك هذا العقل وتعرية أنساقه، وقد وجد نيتشه التراث الفلسفى بدءاً من أفلاطون وأرسطو وصولاً إلى ديكارت وهيغل قد أهمل الحقيقة نفسها، فلم يسائلها أو ينقدها، بقدر ما اهتم بها كجوهر للمعرفة. فما الحقيقة، إذاً فى المفهوم النيتشوى؟ يجيب الدكتور «يوسف بن أحمد» فى مقال له عن مشكلة الحقيقة عند نيتشه،

فيقول: «فأصالة تفكير نيتشه تكمن إذاً في كونه لم يتساءل كبقية الفلاسفة عن ماهية الحقيقة ولم يبحث لها عن تعريف متميز.. على غرار ما فعله الفلاسفة السابقون.. فنيتشه إذن يتساءل أساساً لا عن ماهية الحقيقة وإنما عن إرادة الحقيقة»[٢٨]. ويضيف الكاتب: «فإن السؤال النيتشوى سيختلف تماماً عن السؤال الأفلاطونى (ما الحقيقة؟) وعن السؤال الديكارتى (ما الذى يكون الأساس اليقيني بالنسبة للتفكير والوجود؟) وعن السؤال الكانطى (كيف يمكن للذات أن تعرف فى حدود التجربة الحقيقة معرفة متعالية؟.. أما هيكل السؤال النيتشوى المتميز فسيكون على النحو التالى: «من يبحث عن الحقيقة؟ وماذا يريد فى نهاية الأمر؟»[٢٩].

هكذا، لم تعد الحقيقة مع نيتشه هى ذلك الجوهر الثابت، بل أصبحت خاضعة لإرادة القوة، الحقيقة التى تراها أنت تختلف عن تلك التى يراها غيرك، لأن العالم ـ والقول لنيتشه ـ أصبح نصّا مفتوحاً قابلاً للتأويل، وليس معرفة ميتافيزيقة قارة قصد الوصول إلى معرفة الحقيقة/ الجوهر. هذا ما يجعل الحقيقة مجرد وهم من الأهوام، ليس لها وجود ظاهرى أو موضوعى، «الحقيقة هى وهم بناه الإنسان فى مرحلة معينة من تاريخ تفكيره، وهذا الوهم يجد أصوله فى رغبات العقل الفلسفى والشعور الدينى والحس الأخلاقى»[٣٠].

وقد بنى نيتشه نقده للفلسفة العقلية المثالية على نظرته القائلة بأن عالم الوجود أقل قيمة من العالم الآخر (عالم الحقيقة) فلم، والقول لنيتشه، لا يكون العالم الظاهرى حاملاً للحقيقة، مادام أن الغرائز أثبتت ذلك، إذاً، أصبح العالم الظاهرى عند نيتشه هو الوجود عينه ولا وجود سواه، وهو بهذه النظرة يؤسس لما يمكن تسميته «الفلسفة الظاهراتية»، والتى تتميز «بحذفها للجانب الميتافيزيقى الغيبى فى دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التى تتجلى للإدراك، على الظاهر فى لحظة معينة»[٣١]، والتى ترى أن العالم هو نص الوجود الذى يكون

قابلاً للتأويل اللامتناهى. وهو بهذا المفهوم للعالم قد فتح باب القراءات المتعددة، التى جاءت بها التفكيكية فيما بعد، فالعالم مع نيتشه هو عالم السطح الذى يوحى للناظر بأنه محدود المعالم، لكن هو أعمق بعداً مما يتصوره الإنسان.

فالعالم بالمفهوم النيتشوى أصبح فوضى، وليس نسخة ثانية تعبر عن النسخة الأصلية (عالم المثل) والشاهد عليها، كما حرره من التصور العلمى الميكانيكى عند أصحاب العلم التجريبى، الذين يرون فى الطبيعة كتاباً مفتوحاً يمكن قراءته، وأشكالاً هندسية وأرقاماً حسابية يمكن للعقل الإنسانى بوساطة الملاحظة والتجربة أن يصل إلى استكناه الحقيقة الموجودة فيه، وصياغتها فى شكل قوانين. أى أنه من الصعب على المرء الوصول إلى تحديد كنه الشىء، أو الوصول إلى معنى قار يكون بمثابة القانون أو المفهوم، مثلما كان فى التفكير العقلى، أو حتى التجريبى، فهى، أى «الفوضى تفيد.. الصيرورة الأبدية والضرورية للعالم التى لا تعرف بداية ولا نهاية، ولا تستقر على هيئة معينة أو شكل ثابت، ولا تتقيد بمفهوم محدد أو معنى واحد»(٣٢).

هكذا، فى إطار مفهوم الفوضى، يصبح العالم أشبه بالسيلان الذى لا يمكن إيقاف قوة اندفاعه وسرعة جريانه وانتشاره فى كل مكان من الأرض، فتغيب الحقيقة ويسود خطأ التفسير، أو تتعدد الدلالة كما يقول التفكيكيون، فيصبح المعنى غريباً، وتنعدم المرجعية إلا مرجعية اللعب الحر، وتترك الأمور للصدفة. وما يبقى على الذات التى كانت فى الفلسفة العقلية عارفة، متعالية إلا أن تتخلى عن تقاليد الفهم السابقة، وتتحول إلى إرادة قوة، بالمفهوم النيتشوى، لترى الحقيقة حقيقة منظورية، لا مثالية. وأمام هذه الفوضى، يصبح العالم/ النص أفقاً منفتحاً على كل القراءات الممكنة، يقول نيتشه: «[ما المعرفة فى خاتمة الأمر؟] إنها «تئول» ، «تنتج معنى» «لا تفسر» (فهى فى غالبية الأحيان تأويل جديد لتأويل قديم صار غير مفهوم ولم يعد إلا مجرد علامة»(٣٣).

إن نظرة نيتشه عن مفهوم فوضى العالم، واعتباره العالم نصاً لامتناه التأويل، جعلته بحق رائد التفكيك فى الفكر الغربى، إذ لا يوجد فرق بين دعاويه وتلك التى يقول بها دريدا، إن لم يكن دريدا نسخة طبق الأصل من نيتشه. وهذا ما يزيد من صحة ما تم إقراره من ذى قبل، من أن النقد الحداثى لم يولد صدفة أو نشأ من فراغ.

ومن اللافت للانتباه فى هذا المضمار، بالإضافة إلى شدة ارتباط آراء هذا الفيلسوف بنقد الحداثة، هناك نقطة لها من الأهمية بحيث يتعين على الباحث كشف المضمر فيها، ويتعلق الأمر بمفهوم «إرادة القوة» التى يجعلها نيتشه أساساً لمنظورية الحقيقة عنده، إذ هى التى بيدها القدرة على تأويل النصوص لا لتفسيرها والوصول إلى الدلالة النهائية فيها، فهى مستعصية ولا متناهية، بل تكون مجرد قراءة قد تكون صالحة إلى حين، أو كما يسميها نيتشه مجرد اعتقاد، أو من منظور هذه الإرادة. وهو بهذا المفهوم يسعى ـ كما سلف ذكره ـ إلى تعرية أنساق اللوغوس وكسر أبنيته التى قام على أساسها، فيكون مفهوم «إرادة القوة» البديل عن الشخصية الارتكاسية، الضعيفة (المرضية) التى تنطلق فى تفسيرها من مصادرة مؤداها أن الحقيقة موجودة فى العالم الحق (المثل)، وما دورها، والحال هذه، إلا أن تقر صحتها، وتشهد على وجودها.

هذا الذى يقول به نيتشه، يعبر بطريقة غير مباشرة عن الإرادة الألمانية التى تجسدت فى النزعة النازية، التى تزعمها أدولف هتلر، زعيمها الروحى، والتى ظهرت فى العقد الثالث من القرن العشرين، إذ بعد نهاية الحرب الكونية الأولى وما ترتب عليها من إجحاف فى حق الألمان، لم يكن ممكناً إرجاع الحق المسلوب إلا بإرادة القوة التى ترى فى العالم مجرد نص لا متناه الحدود، القابل للقراءات المتعددة، فهو فوضى لا متناهية الدلالة، الحياة فيه للإرادة القوية (الجنس الآرى)، وما التقسيمات الجغرافية التى قام بها الحلفاء فى قصر

«فرساى» إلا حقائق وهمية من صنعهم. لذا كان لزاماً على الإرادة القوية أن تكسر هذه القرارات، التى تستند على مصادرة أقرتها الإرادة الضعيفة، التى تقيس الحقيقة بمعيار الخير والحقيقة الجوهر، وهى تعتقد بأن العالم لهذه الإرادة، وليس أدل على ذلك من زحف هتلر، الذى وصلت جيوشه إلى مصر.

وهو بصنيعه هذا، يؤكد الهمجية البربرية التى وصل إليها العقل الغربى فى القرن العشرين، نتيجة احتكامه إلى التقنية فى صنع الآلة المدمرة، أو فى صورة الفرد الذى وصل به الشك فى كل يقين موضوعى فانقض على كل ما يمت بصلة إلى العقل/ النسق/ اليقين كسراً وتحطيماً.

إذاً، فالحركة النازية تجسد، والحال هذه ـ نزعة الشك التى وصل إليها الإنسان الغربى، وهى فى نفس الوقت تعبر عن انتشار الأسلحة رمز الدمار، والتى تعد كنتيجة للعلم التجريبى ـ العقل الذى توصل الإنسان الغربى بنتائجه وكشوفاته لتحقيق السعادة فى هذا العالم، ليكون فى الأخير، رمز التعاسة والشقاء.

هكذا، وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول إن ثورة نيتشه على الفكر الفلسفى الغربى، ودعوته إلى تقويض صرحه، هو الذى جعله يعلن عن «موت الإله»؛ الإله الذى أعطته الفلسفة العقلية (المثالية) مركز الصدارة فى تحديد مفهوم الحقيقة/ المعنى. وحتى لا تختلط الأمور على من يظن أن القتل هو بالمفهوم المعروف لدى الناس، فالقضية أعقد مما قد يتبادر إلى الأذهان من ظاهر الكلمة، فالإله عند نيتشه هو المفهوم الحقيقى المقابل للمفاهيم التى قام عليها صرح الفكر الفلسفى الغربى، وهى: العقل (اللوغوس) والحقيقة والميتافيزيقا (عالم المثل)، وهو إذ يدعو إلى فعل القتل إنما يومئ إلى تعرية هذا الفكر القائم على هذه المفاهيم التى اتخذت إلهاً لا قدرة للإنسان على رد أحكامه أو مناقشتها. وحتى يقوض هذا المفهوم ويحرر الحقيقة من الفهم المثالى أعلن عن

موت الإله/ العقل كنسق مغلق قام عليه مفهوم الحقيقة فى الفكر الغربى منذ أفلاطون وأرسطو إلى كانط وديكارت.

فكان بهذا المفهوم حامل لواء فلسفة الحداثة، وأحد الممهدين لفلسفة موت الإنسان، أو موت المؤلف التى أعلن عنها فيما بعد فوكو وبارت ودريدا، إذ قام هؤلاء بالعمل نفسه الذى قام به نيتشه، حتى يحرروا الذات من سجن العقل/ اللغة/ النسق، لكنهم نسوا أنهم أثناء تقويض النسق لتحرير الذات قد قتلوا معه الذات، ليست الذات دماً ولحماً وإنما الذات المفكرة (الكوجيطو)، المتعالية، التى تدعى امتلاك الحقيقة واليقين الموضوعى.

وعليه، ومهما كان المسوغ الذى لأجله تم الإعلان عن موت الإله أو موت الإنسان/ المؤلف، فإن الذى لاشك فيه، هو أن هذه الدعاوى قد دفعت بالفكر الغربى إلى الوقوع فى سجن آخر أدهى وأمر من السجن المقوض، إنه سجن الشك والعدمية، الذى أضحى معه الفكر الغربى غارقاً فى فوضى التفسير، وغياب المعنى، وتحول الحياة إلى عالم لا متناه الرغبات، عالم المتعة والشهوة، حيث غاب كل جميل وحل محله مبدأ اللذة، ليفقد معه الإنسان الرغبة فى الحياة، فأعلن عن انتحاره حقيقة بعد ما قيل إنه موت رمزى. وهكذا لم يكن ما دعا إليه هؤلاء الفلاسفة ـ فى الواقع ـ إلا الوجه الآخر للفكر الغربى، الخاسر الأكبر فيه هو الإنسان، سواء أكان ذاتاً مفكرة أم دماً ولحماً.

## ثانيا: *الفكر الفلسفى الغربى وميلاد الحداثة النقدية:*

هذا هو الميراث الذى ورثته الحداثة النقدية وتبنته فى مشاريعها؛ إذ أصبح من السهل بعد هذا العرض للتحولات الكبرى التى صحبت ميلاد الحداثة فى الغرب، أن يربط الدارس بين ما أقرته الفلسفة الغربية من آراء حول الحقيقة/ المعنى، وصراع الثنائيات، ثنائية الداخل/ الخارج، اليقين/ الشك، الذات/

الموضوع، المادية/ المثالية، وبين المقولات التى يقوم على أساسها خطاب نقد الحداثة فى الغرب، بل يمكن القول، إن المصطلحات التى يستخدمها النقاد، مثل : الداخل والخارج، الشك واليقين، التأويل، الظاهراتية، الميتانقد، الميتالغة، اللغة الواصفة، الذات والموضوع، النصية، التناص، الهوة، الانتشار، الخطاب، المكتوب، المنطوق.. مأخوذة من حقل الفلسفة لا سابق عهد للنقد بها. فقد كان المتداول، مثلاً: المضمون، الشكل، الوحدة العضوية، المعادل الموضوعى، الذاتية، الموضوعية، المحاكاة، التقليد، الواقعية، الرمزية، السيرة الذاتية، التفسير الاجتماعى النفسى..

ها هى الرحلة تشرف على الوصول، فهى الآن فى آخر محطة لها، حيث ستحاول ربط ما تم رصده فى المحطات السابقة، أى أن الحداثة النقدية ما هى إلا نتاج طبيعى للتراث الفلسفى، وسيكون التنسيق بدءاً من البدايات الأولى لميلاد الحداثة النقدية فى القرن العشرين إلى آخر الأقطاب؛ أى من الشكلانية الروسية مروراً بالنقد الجديد كمرحلتين تمهيديتين للحداثة، ثم الولوج إلى البنيوية الممثل الحقيقى للحداثة النقدية، مع الوقوف قليلاً عند الوجودية لكونها كانت سابقة للبنيوية فى الظهور ومناهضة لها، وكونها تحمل إرهاصات نظرية التلقى، التى تلى البنيوية فى البروز، مع سبقها المفهومى عليها فى الولادة، وصولاً إلى إستراتيجية التفكيك كآخر عربة فى قطار الحداثة.

لعل المتتبع لتاريخ الدراسات النقدية لا يكاد يذكر مصطلح النقد إلا وجاء مصطلح المحاكاة فى مقدمة الذكر، إذ ما من أحد من الدارسين إلا ووقف مليّا عند المحاكاة التى تعود فى أصل وضعها إلى أفلاطون وأرسطو. فالفن الأدبى محاكاة إما لعالم المثل بالمفهوم الأفلاطونى، أو لعالم الطبيعة بالمفهوم الأرسطى، وحتى الذين جاءوا من بعد لم يخرجوا عن هذه التقاليد، إلا فى الفروق الدقيقة الموجودة بين هؤلاء، كل والمذهب النقدى الذى يدين به. ولم يكن هؤلاء

النقاد يخرجون في حديثهم عن محاولة تأسيس نظرية جمالية شاملة تعرف بالعمل الأدبي، فكان الاهتمام بالمؤلف صاحب العمل، والموضوع (النص)، والقارئ المستهلك.

هذه هي العناصر التي بنى بها النقد الأوروبي كيانه منذ القرن السابع عشر، وتفرعت بذلك المدارس النقدية، فمنها من ركز اهتمامه على المؤلف وشخصيته والبيئة التي نشأ فيها، والظروف التي ولد فيها الإبداع، ووصل الحال بهذه النظرة في القرن العشرين على يد أنصار مدرسة التحليل النفسي إلى سبر أعماق نفس المبدع، واعتبار الإبداع ضرباً من المرض النفسي أو تعبيراً عن ترسبات الطفولة، أو حلم. أما تلك التي ركزت على الموضوع (النص)، فكان معظم حديثها يدور حول ما عرف بالشكل والمضمون (اللفظ والمعنى)، فهناك من تشيع للشكل واعتبره أساس الدراسة، وهناك من تعصب للمضمون، مع التركيز عند الاتجاهين على الوصول إلى ما يقصده صاحب الإبداع. أما النظرة التي قالت بالقارئ، فهي لا تقصد المفهوم الذي شاع فيما بعد مع أنصار نظرية التلقي أو التفكيكية، وإنما يعني الجمهور الذي يتلقى الإبداع في حضور صاحبه، أي يسعى للبحث عن القصد الذي يريده الأديب، وكان في أحسن الأحوال يبحث وراء ما توحي به الألفاظ ليلتمس الدلالات الإيحائية المتعددة التي يعبر عنها صاحب الإبداع.

إذاً، حتى هذا الوقت لم يزل المؤلف يتربع على عرش مملكة الإبداع، سواء أكانت الدراسة متعلقة به أم بالموضوع أم بالقارئ، مع تفاوت في الاهتمام من مدرسة إلى أخرى، لكن الذي لا غبار عليه، هو أن المؤلف هو من أبدع النص وإليه يعزى فضله، وما الإبداع إلا جزءاً من شخصيته، وليس على القارئ إلا البحث عن مراده وقصده ليصل إلى القبض على دلالة النص.

افتتح القرن العشرون عينيه على هذه التقاليد، إلى أن جاءت الحداثة النقدية في النصف الثاني من القرن نفسه، فاتحة باب الغموض والإلغاز على الدراسة

النقدية، متوسلة بمختلف المدارس الفلسفية فى الترويج لإنتاجها، أو قل لجأت إلى أصلها الذى لفظها ولداً/ مشروعاً بعد ما كانت جنيناً/ فكرة فى رحمه. مع ما فى هذا القول من اختلاف بين أهل الدراية من النقاد، إذ يرى بعضهم أن بعض الاتجاهات الفنية التى ظهرت فى بداية القرن العشرين كالسريالية والمستقبلية والرمزية والتكعيبية والدادائية كانت أول من حمل لواء المشروع الحداثى قبل أن يصل إلى النقد، والبعض يتشيع للنقد الجديد باعتباره يحمل دعاوى الدراسة من الداخل، وكذا الاهتمام بالقارئ مبدعاً.

إن هذه الادعاءات صحيحة لا ينكرها جاحد، لكن الذى لا يستطيع هؤلاء ومن شايعهم ادعاءه هو أن هذه المدارس الفنية، وكذا مدرسة النقد الجديد، لم يؤسسوا مشروعاً حداثياً واعياً دعوا من خلاله إلى تطوير اللغة الفنية، أو عزل النص عن صاحبه والتركيز على أنساقه كما فعل البنيويون، أو دعوا إلى الميتانقد، ومبدأ تعدد القراءات، ولا نهائية الدلالة، والتناص، مثلما هى عند التفكيكيين، بل قصارى ما فعلوه هو شذرات لا ترقى إلى مستوى الاتجاه الذى يمكن ربطه بالجذور الفلسفية، كما هو الحال مع الاتجاه البنيوى، ونظرية التلقى واستراتيجية التفكيك. ولعل ما سلف ذكره عن التحول الذى وقع فى المنظومة المصطلحية للنقد الأدبى فى القرن العشرين لأبين دليل على هذا الارتباط الحميمى بين الحداثة النقدية وجذورها الفلسفية.

وقد استطاع الفيلسوف الفرنسى فوكو فى كتابه: «الكلمات والأشياء» الوصول إلى تحديد التحولات الفكرية التى هيأت الأسباب لميلاد الحداثة النقدية، والتى تعود فى اعتقاده إلى تغير العلاقة التقليدية التى كانت بين الكلمات والأشياء، قبل العصر الكلاسيكى للفكر الفلسفى الغربى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فالكلمات لم تعد تعنى الأشياء، وإنما أصبحت لسان حالها، لا شاهد على وجودها إلا هى، «إن اللغة لا تقول الأشياء، ولكنها تقول رؤاها للأشياء. وهذا يعنى أنها لا تعكسها، ولا تنعكس فيها. فاللغة ليست مرآة،

وكذلك حال الأشياء... ليس فى اللغة سوى اللغة»[٣٤]. وهو بذلك يشير إلى ما قامت به الفلسفة العقلية، من تقديس للإنسان وإعطائه مركز الاهتمام فى المعرفة، وأن اللغة موجودة داخل العقل لخدمة تعليلاته وحججه فى البرهنة على صحة فرضياته، وأن الكلمات (اللغة) ليست سوى وسيلة تواصلية بينه وبين الأشياء، وأن الكلمات ليست إلا ناقلاً أميناً لهذه الأشياء.

وهو بذلك يحيل على فترة ظهور العلم التجريبى عند لوك وهيوم، حيث كانت اللغة موجودة داخل العقل يستخدمها الإنسان فى تجاربه العلمية للبرهنة على صحة ملاحظاته على الطبيعة (الأشياء)، وهم فى نظرتهم هذه يستندون إلى آرائهم العلمية التى تقول بأن العلم كى يبرهن على صحة فرضياته عليه أن يستند على عناصر من خارجه، «فإن طلب الموضوعية فى الدرس العلمى، يقضى بالوقوف خارجاً لكى يتمكن الدارس من جلب برهانه واستدعاء دليله»[٣٥]، وهذا ما لا يوجد فى عمل اللغة، فهى لا تتخذ شاهداً على صحتها إلا نفسها.

هكذا ما إن أشرف القرن التاسع عشر على الانقضاء حتى تمزقت العلاقة بين الكلمات والأشياء، إذ بانتقال مركز القوة إلى فلاسفة الشك بزعامة نيتشه، أصبحت اللغة لا تقول الأشياء، بل هى غير قادرة حتى على التعبير، عاجزة عن التوصيل، لأنه لا يوجد ـ حقيقة ـ شيء يمكن التعبير عنه، إذ أصبحت الحقيقة وهماً، والحضور غياباً، واليقين شكاً، وتعدد دلالات العالم/ النص بتعدد مؤوليه فحسبها، والحال هذه، إلا أن تعبر عن حضورها. لتصل إلى الانفصال تماماً فى بداية القرن العشرين، وذلك بعد صعود نجم الدراسات اللسانية على يد العالم اللغوى «دى سوسير»، الذى يعزى إليه الفضل فى تغيير وجهة نظر الدراسات اللغوية، التى كانت تقوم على النظرة التاريخية، لتقوم مكانها النظرة الآنية، التى ترى فى اللغة نظاماً من العلامات لا تربطها بالعالم

الخارجى عنها رابطة، فالكلمة فيها «لا توجد إلا فى علاقاتها واختلافها مع الكلمات التى تشترك معها، مثلها فى ذلك مثل أية إشارة من إشارات اللغة الأصلية»[٣٦].

وهكذا لم تصبح اللغة شيئًا ثانويًا، يأتى لتمثيل الأشياء والتعبير عنها، بل هى بيت الوجود الذى يولد فيه الإنسان، لها قوانينها الداخلية التى تجعلها متفردة عن الأشياء، بل أن الأشياء لتخرج منها وكأنها ولدت لتوها، ولعل هذا ما جعل سوسير يقول إن المدلول صورة ذهنية، أى ليس شيئًا واقعيًا يمكن ملامسته أو أن يمثّله الدال، خذ مثلاً عندما يقول المتنبى:

**الخيل والليل والبيـــداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم**

فإن الخيل التى يعرب عنها المتنبى هاهنا ليست الخيل الحقيقية التى يمكن أن يراها المرء أو يلامسها، ليست ذلك الحيوان غير العاقل، بل هى فى هذا البيت عارفة، عاقلة، ترى من أعطاها هذه الأولوية؟ إنه السياق الذى وردت فيه، والكلمات التى انتظمت معها داخل نظام الجملة فى البيت، فهى مقترنة بالفعل (تعرفنى) الذى أعطاها رتبة الفاعلية، لتصبح عاقلاً، وأعطى الشاعر رتبة المفعولية، مع أنه كان عاقلاً قبل أن يدخل سياق النص، أليس هو القائل، إذن فالمرء أمام خيل جديدة لا عهد له بها، ولدت داخل النص (اللغة)، وكذلك القائل.

وهكذا كانت اللغة هى المسرح الذى التقى على خشبته أصحاب المشروع الحداثى، والدليل الذى قاد القافلة فى رحلتها من القرن السابع عشر إلى القرن العشرين؛ إذ كل ما دار من صراع بين النقاد فيما بعد كان حول ما تصارع عليه أسلافهم فى الفكر الفلسفى، أى حول ثنائية الداخل والخارج، التى وقف البحث عندها مليًا من قبل. فكان الصراع حول إشكالية قراءة النص الأدبى، ليس القراءة البريئة التى كانت مع القارئ المستهلك فى الاتجاهات النقدية

السابقة، أو قل إن شئت كيف يقرأ النص، فهل المعنى يوجد داخله أم خارجه؟ وإذا كان يوجد داخله فهل النص (اللغة) له وجوده المتفرد الذى يجعله متميزاً عن كاتبه، وشاهداً على حضوره، أم إن صاحبه هو الشاهد الوحيد على معانيه؟ أم إن القارئ الذى كان مستهلكاً فى الاتجاهات النقدية السابقة هو الذى يدلى بشهادته على كيان النص ويخرجه من وحدته بعد أن توفى صاحبه، أم أن قارئاً مبدعاً سيتولى مهمة القراءة، ويكون ذلك بملء الفراغات التى يتيحها النص نفسه لهذا القارئ فى حوارهما معاً، فيولد نص فوق النص الأصل؟ أم أن النص فلوت صعب المنال لا يسلم نفسه لأى قارئ؟ فقط يحاول أن يغريه ويمنيه بما يوحى له من خلال شقوقه وفراغاته بأنه يحتاج لمن يتحدث إليه فى وحدته، واعداً إياه بالوصول إلى الدلالة فيه، لكن ما إن يتقرب منه حتى يمتنع ويبدى تصلبه، لأنه فى الحقيقة ليس نصاً بل هو مجموعة نصوص من بعيد الزمان والمكانّ (تناص).

لذا فعلى القارئ، والحال هذه، ألا ينتظر الخروج بمعنى، مثلما كان فى سالف الزمان، بل يكفيه فخراً أنه يلهث وراءه راكضاً فى سعى دءوب للتقرب منه ومحاولة القبض على الدلالة فيه، إذ يكفى القارئ أن يصاب بالعدوى أثناء قراءة الشعر حتى وإن لم يكن هناك فهم للقصيدة، أو هى نوع من المكابدة على حد تعبير النقاد العرب القدامى، فأفخر الشعر ـ على حد تعبير الصابى ـ ما غمض فلم يعطك معناه إلا بعد مماطلة منه.

تُرى، هل النص بصنيعه هذا يحاول أن يختبر صبر القارئ وعشقه له، فإن كان كذلك انفتح ولان، فيحدث التفاعل بينهما، ويكون المعنى ثمرة ذلك الوصال، ويكفى القارئ فخراً، والحال هذه، أنه ظفر بود معشوقه الذى طالما تمنع، وأبى الانصياع، دون أن يعنى ذلك البتة، أن النص استجاب لمطالب القارئ، بل أن استجابته لا تعدو أن تكون إلا ابتسامة، أو موعداً مؤجلاً، حتى

لا يفقد قدرته على الإغواء والإغراء، ليبقى المعنى مؤجلاً، وتنفتح الدلالة إلى ما لا نهاية، وتتعدد التفاسير بتعدد القرّاء/ العشاق. والبحث بدوره يؤجل الإجابة عما سيئول إليه الصراع بين المتخاصمين إلى حين..

## ١ ـ الشكلية الروسية والماركسية: (صراع الداخل والخارج)

لا ينتظر القارئ عرضاً تفصيلياً للمقولات النقدية التى قام عليها نقد الحداثة، فهذا لوحده يحتاج إلى دراسة مستقلة أو دراسات، بل قصارى ما سيقوم به البحث، وفاء لخطته التى رسمها للرحلة، هو الوقوف عند النقاط التى وصلت هذا النقد بماضيه الفلسفى، لكن هذا لا يعنى أن تغيب المقولات النقدية تماماً، بل يؤتى بها للشهادة على هذه القرابة ليس غير.

من المفارقات التى يجدها المتتبع للفكر النقدى فى العقود الأولى من القرن العشرين، هو ميلاد مدرستين نقديتين متناقضتين فى روسيا (الاتحاد السوفيتى سابقا)؛ المدرسة الشكلية، المدرسة الماركسية. مع أن الظروف التى لفظت هاتين المدرستين، كانت توحى بوحدة الرأى بينهما؛ إذ كان ظهورهما بعد النجاح الذى حققته الثورة البلشفية، التى أزاحت الكثير من المفاهيم النقدية. ترى ما الظروف التى جدت فى تلك الفترة حتى جعلت من الإخوة أعداء؟

يكاد يجمع النقاد على أن الشكلية الروسية اهتمت بالجانب الفنى/ الشكلى فى دراستها للنصوص الأدبية، بدعوى أنها تريد أن تجعل النقد أكثر علمية وموضوعية عما كان عليه من قبل، فكان أن ارتدت لبوس المناهج العلمية، التى لا يشغلها من النص الأدبى سوى تتبع البراعة التقنية لدى الكتّاب ومهارتهم الحرفية، بعيداً عن عوالمهم الشخصية ـ الذاتية الحالمة التى كانت لدى الرومانسيين.

وهم بذلك يعيدون ما قامت عليه الحركة العلمية التجريبية فى القرن السابع عشر، عندما طالبت باستخدام التجربة والملاحظة فى البحث عن الحقيقة، بدل اللجوء إلى الفكر الميتافيزيقى الحالم الذى لا يملك غير الوهم وسيلة وإجراءً. والشكلانيون إذ يفعلون ذلك، ظناً منهم أن ما جعل النظام الإقطاعى يفرض سطوته على البلاد هو إبعاد العلم عن الساحة الفكرية وجعله ثانوياً مقارنة بالتفاسير التاريخية التى تزيد من تجذر النظام الدكتاتورى، فلم يكن أمامهم، بعد الثورة، إلا التوسل بمبادئ العلم التجريبى فى دراسة النصوص الأدبية.

أما النقد الماركسى، وهو وريث الفلسفة الماركسية، فقد حاول أن يركز اهتمامه على المضمون فى دراسة النصوص الأدبية، معتمداً على الجوانب التاريخية التى أسهمت فى إنتاج النص الأدبى، ظناً منه بأن التاريخ هو من يصنع الأفكار ويسهم فى تطويرها، لذا فما هو جدير بالاهتمام فى الأدب هو مضمونه الذى يعبر عن المضمون التاريخى والاجتماعى للجماهير. وهم بدعواهم هذه، يحاولون تتبع الظلم الذى ألحقته الأنظمة الدكتاتورية بالطبقات الشعبية، كما يسعون إلى كسر الأفكار التى كانت تقوم على الفكر الفلسفى المثالى، كالرومانسية التى ركزت اهتمامها على الفرد كذات وليس كمجتمع، وهربت به إلى الطبيعة عندما لا تجد حلاً لمشاكله. فجاءت الماركسية ممثلة فى الاتجاه الواقعى للاهتمام بالجماعات ومشاكلهم الاجتماعية.

لكن هذا لا يعنى ـ كما يبدو من الظاهر ـ أن الفن الأدبى بالنسبة للماركسية لا يعدو أن يكون مجرد نقل أمين للواقع، أو ضرباً من التصوير الفوتوغرافى للأحداث، حتى وإن نادى البعض بما يسمى «نظرية الانعكاس»، بل يتعدى هذا المفهوم الساذج إلى اعتبار أن الفن، وإن عبر عن الواقع فهو لا ينقله كما هو، بل يتحول الواقع داخل الفن إلى واقع آخر من صنع النص نفسه، أو كما يقول تروتسكى،: «الخلق الفنى انحراف وتغيير للواقع وفقاً لقوانين الفن الخاصة»[٣٧].

ولعل هذا كذلك ما يجعل من الماركسية أقرب إلى الشكلية، وما يفسر ظهور تيار من صلبها يسمى «البنيوية الماركسية» بزعامة ألتوسير، الذى يرفض «ربط الفكر الماركسى بالتاريخ، ويريد إقامة نسق منطقى فى قلب الخطاب أو النظرية الماركسية، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها، وتنبثق فيها «الحقيقة» من ترابط النسق ومنطقيته الذاتية»(٣٨)، أو فيما يعرف باسم مدرسة باختين، وهو ما سيحاول البحث كشفه فى هذه الوقفة.

الشكلانيون الروس بتركيزهم على الاهتمام بالجانب الفنى فى دراستهم للنصوص قادهم «إلى أن يعاملوا الأدب بوصفه استعمالاً خاصاً للغة يحقق لها التمييز بانحرافه عن اللغة العملية المشوهة»(٣٩)، لأن اللغة العامية لا تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير، عكس اللغة الأدبية التى تلفت الانتباه إلى نفسها، أولاً وقبل كل شيء، باعتبارها حاملة لشحنات إيحائية اكتسبتها من تعاليها على اللغة العامية، وكسرها لكل ما هو طبيعى فى الاستعمال. هذا ما جعل رومان ياكبسون، أحد أبرز أقطاب هذه المدرسة، يدعو إلى ما أسماه «الأدبية»؛ إذ يقول: «موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية La Litterarite، أى ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً»(٤٠). وهى الفكرة التى تبناها الاتجاه البنيوى فيما بعد وجعلها أساسه فى نفى عنصر القصدية الذى كان فى النقد الانطباعى.

ويدعو «شكلوفسكى»، الذى يعد أبرز منظرى هذه المدرسة، وأحد المتأثرين بالمدرسة المستقبلية الروسية، إلى مبدأ كسر ألفة اللغة»، والذى سبقه إليه الناقد الإنجليزى الرومانسى «وردزورث»، مع الفروق الموجودة بين الرأيين، إذ الغرابة عند «وردزورث»، هو الرجوع إلى اللغة البدائية الساذجة بعدما جمدت اللغة فى ظل الحضارة والمدنية التى وصل إليها القرن التاسع عشر من جراء طغيان العلم التجريبى على الحياة عامة بخلاف النظرة الشكلية، التى دعت إلى كسر ألفة اللغة استناداً على نتائج العلم التجريبى، فتخرج اللغة بذلك عن استعمالها

المعيارى العادى إلى الاستخدام التقنى الذى يجعلها أكثر غموضاً، إذ يقول شكلوفسكى: «إن الهدف من الفن هو أن يمنح الإحساس بالأشياء كما تدرك، وليس كما تعرف. وتتمثل تقنية الفن فى أن يجعل الموضوعات «غير مألوفة وأن يجعل الأشكال صعبة، وأن يزيد صعوبة الإدراك وطوله، لأن غاية الإدراك غاية جمالية فى ذاتها ولابد من إطالتها. والفن طريقة لتجريب فنيّة موضوع ما، أما الموضوع فليس بمهم»(٤١).

هكذا يبدو من خلال مفهوم «التغريب» كيف أن الاتجاهات النقدية تتلاقى، مع ما هو ظاهر من خلاف دقيق فى المفهوم، ليبقى صراع ثنائية الداخل/ الخارج الأساس الذى يرتكز عليه الخلاف بين الاتجاهات النقدية فى أوروبا، وبقدر ما يختلف الشكلانيون فى نظرتهم مع النقد الرومانسى، يلتقون مع دى سوسير، الذى دعا إلى الاهتمام باللغة آنياً، أى فى حالتها السكونية، بعيداً عن تطورها التاريخى، أضف إلى ذلك قوله بأن اللغة نظام من العلامات، لا يعترف إلا بترتيبه الخاص، ولا يحيل إلا على ذاته باعتباره معجماً.

أما النقد الماركسى، فقد أعطى الأولوية للواقع المادى، وكذا للأوضاع التاريخية التى تسهم فى إنتاج الأدب، لكن دون أن يعنى ذلك أن الأدب هو مجرد انعكاس إلى الواقع الاجتماعى أو لأيديولوچيا معينة بقدر ما خلق لأيديولوچيته الخاصة التى تكسر الواقع لتبنى فوقه واقعاً أيديولوچياً يمكن تسميته الفن. وقد استطاع كل من باختين، وألتوسير، وغولدمان، ولوكاتش، وماشرى الجمع بين النقد الماركسى والنقد الشكلى فيما يعرف باسم «البنيوية الماركسية» (التكوينية)؛ إذ استطاعوا أن يبقوا على الاهتمام بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، مع عدم عزل هذه البنية عن الأيديولوچيا، التى يعدونها جزءاً لا يتجزأ من اللغة، «فليست الأيديولوچيا. جسماً هلامياً من الصور والأفكار الحائمة، بل هى كيان له تماسكه البنيوى الخاص فى كل مجتمع من المجتمعات. وما دامت الأيديولوچيا تنطوى على هذا التماسك فإنها يمكن أن

تكون موضوعًا للتحليل العلمى. وما دامت النصوص الأدبية تنتمى إلى الأيديولوچيا فإنها يمكن أن تصبح موضوعًا لهذا التحليل بالمثل. وهكذا يسعى النقد العلمى إلى شرح العمل الأدبى على أساس من بنيته الأيديولوجية التى هو جزء منها، والتى تحولت معالمها إليه بوصفه فنًا له خصوصيته النوعية»[٤٢].

إذًا، فالنقد الماركسى فى صورته البنيوية لا يكاد يختلف عما تدعو إليه الشكلية، إذ لا يعزل المضمون عن الشكل، كما يبدو للبعض، وإنما هناك تفاعل بينهما، أو قل إن لكل مضمون الشكل اللائق به، أو على حد تعبير ماركس: «ليس للشكل أية قيمة ما لم يكن شكلاً لمضمون»[٤٣].

وماركس فى دعواه هذه لا يختلف عما دعا إليه هيغل فى نظريته المعروفة، حيث جعل الجدل قائمًا بين الشكل والمضمون فى الفن، لكن بإغلاقه للنسق يكون قد وقع فى المحظور؛ أى عدم الفصل بين المضمون والشكل، لأن الماركسية وإن دعت إلى الترابط بينهما، إلا أنها ميزت المضمون وأعطته الأولوية فهو الذى يحدد الشكل وليس العكس، كما أن هيغل يدعو إلى نظرية مثالية يكون العقل فيها هو المركز الذى يقام فيه الجدل سواء بين المضمون والشكل أو بين الذات والموضوع، وهذا ما يتنافى والنظرية الماركسية، التى تجعل من القوى الاقتصادية (البنية التحتية) تحدد نوع الثقافة أو الأدب (البنية الفوقية).
لكن الملفت للانتباه أن كلاً منهما يشترك فى حبس الذات الإنسانية، هيغل بأن جعلها مسجونة فى النسق المغلق (العقل/ المثال)، وماركس بدوره، مع ادعائه أنه جاء لتحريرها من النسق الهيغلى، أوقعها فى سجن أعنف منه ألا وهو سجن المادة (القوى الاقتصادية)، أى أن الأفراد لا يملكون الحرية، والأمر كذلك، فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية، بل هناك ضرورة مادية تدفعهم إلى ذلك، يقول ماركس: «إن نمط إنتاج الحياة المادية هو الذى يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام، فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم، بل أن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم»[٤٤].

والماركسية بهذه الدعوة؛ ترابط الشكل والمضمون تكون قد ردت على الشكلية الروسية، التى جعلت المضمون مجرد وسيلة فى خدمة الشكل، كما أنها تنفى عنها الفجاجة التى اتهمها بها البعض، عندما قالوا، إنها تتخذ من الشكل الفنى مرآة صافية ينعكس فيها الواقع الاجتماعى. لكن الشكلانيين الروس ومن بعدهم أنصار البنيوية يرفضون مثل هذا التصور، الذى تحاول به الماركسية أن تغطى عجزها عن تمثل نظرية جمالية بعيدة عن المضمون، وقوى الاقتصاد، «فمثل هذا التوجيه لا يعى، فى رأى الشكليين Formalistes ما الأدب. فلا بد فى رأيهم من إلغاء كل تفسير تكوينى، وهذا ما لا يفعله لا جولدمان ولا لوكاتش، للتشبث بوظيفة النص نفسها. فالواقع الاجتماعى لأثر إنما هو أولاً كتابة وإشارات تؤلفه. والمعنى Sens لا يسبق الأشكال وجوداً، وليس بمسجل فيما وراء الأثر. والكتابة إنما هى التى تنتج المعنى»(٤٥).

وهكذا، مهما يكن من تعارض بين الشكلية الروسية والماركسية فى النظر إلى النص الأدبى، إلا أنهما اتفقتا على حبس الذات فى سجن النسق، وفاء لتراثهما الفكرى الفلسفى، التجريبى، والعقلى (المثالى)، والفينومينولوجى؛ الأولى فى نسق اللغة، والثانية فى نسق القوى الاقتصادية (المادة)، وحتى الصيحة الجديدة المسماة «البنيوية الماركسية»، والتى حاولت أن تتوسط الرأيين، فإنها قد زادت من غربة الذات من سجن نسق جديد هو ما اصطلح عليه باسم «الأيديولوچيا الجديدة» التى تولد من النص، لا من الواقع. وهذه الدعوة لا تعدو، فى الحقيقة، إذ أن المتأمل فيما يدعو إليه الماركسيون المتأخرون من أمثال ماشرى وألتوسير وجيمسون. يجد أنهم يسعون جهدهم لكى يجددوا الماركسية ويربطوها بكل جديد فى الفكر والنقد، فتارة يسمونها بنيوية ماركسية، وكرّة ما بعد الماركسية، وأخرى بنيوية تكوينية، وهى كلها تسميات لمعطى واحد، هو الماركسية. فها هو بيير ماشرى يحاول، مثلما فعل ألتوسير، أن يجعل الفكر الماركسى جنباً إلى جنب مع استراتيجية التفكيك، إذ يرى «إن العمل الأدبى لا

يرتبط بالأيديولوچيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوچيا فى النص الأدبى إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة؛ أى نشعر بها فى فجوات النص وأبعاده الغائبة.. وما دام النص يحتوى هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل دائماً غير متكامل. ويدل على أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة فإنه يكشف عن صراع المعانى وتضاربها فى داخله.. والعمل الأدبى ـ على هذا النحو ـ «متفرق»، «مشتت»، «متعدد»، «غير منتظم»(٤٦).

## ٢ـ مدرسة النقد الجديد: (الدراسة من الداخل)

ها هو البحث يشرف على إنهاء رحلته، هو الآن يقف أمام آخر طريق موصل للنقد الحداثى (البنيوية، نظرية التلقى، إستراتيجية التفكيك)؛ إذ كما لا يخفى على دارسى الأدب، فإن النقد الجديد فى المدرستين الإنجليزية والأمريكية هو النقد الذى يسبق زمنياً نقد الحداثة، فهو يبدأ من نهاية العقد الثانى من القرن العشرين إلى نهاية العقد الخامس منه، كما أن النقد الحداثى يعد امتداداً لأفكار النقد الجديد، ومعارضاً له فى الوقت نفسه، جرياً على سنن الطبيعة، ووفاءً للصراع التقليدى فى الفكر الفلسفى الغربى؛ إذ ـ كما تم رصده ـ كل اتجاه إلا وجاء لدحض أفكار سابقه، ويكون امتداداً لها فى الوقت نفسه. كما أن أحد أقطاب النقد الجديد، وهو الناقد «نور ثروب فراى» جاء بأفكار فى كتابه «تشريح النقد» سنة ١٩٥٧، جعلته يكون بمثابة المرحلة المفصلية بين النقد الجديد والنقد الحداثى، فهو بقدر ما يلتقى مع البنيوية يختلف مع التفكيكية، واتفاقه مع التفكيكية هو اختلاف مع البنيوية.

كما أن النقد الجديد بدوره كان تمرداً على النقد الرومانسى وامتداداً له، وهو فى الوقت نفسه يجسد النزعة الموضوعية فى النقد الأوروبى التى ترجع فى

أصولها إلى العلم التجريبى فى القرن السابع عشر، مثلما كان الحال مع الشكلية الروسية، مع ما يوجد من اختلاف فى المنطلقات والنتائج. هذا ما يجعل المعطى الفكرى الفلسفى قابعاً فى شرايين النقد الأوروبى ومهيمناً عليه، كما يتأكد أيضاً تشابك وتداخل الاتجاهات النقدية، بالرغم مما يبدو من تعارض فيما بينها.

إن الدراسة من الداخل تعد من الصيحات النقدية التى خرجت إلى الوجود فى ظل سيطرة العلم التجريبى على الساحة الفكرية، والداخل فى عرف النقاد الجدد يختلف عن ذلك الذى دعا إليه النقد الرومانسى، الذى كان النقد الجديد تمرداً عليه، فالنقاد الرومانسيون، كما سلف ذكره عند وردزورث، دعوا إلى الرجوع إلى العالم الداخلى للذات بعد ما فشل العلم بموضوعيته الوصول إلى الحقيقة/ المعنى. كما أنه ليس الداخل الذى دعت إليه الشكلية الروسية، حيث أصبحت القصيدة حقلاً للتجارب العلمية الميكانيكية، كما أنه ليس الداخل الذى سيتطور فيما بعد عند أصحاب المنظور البنيوى والتفكيكى. فالنقاد الجدد ينظرون إلى القصيدة بمعزل عن المؤشرات الخارجية، باعتبارها عالماً له كيانه المستقل عن صاحبه وعن الظروف التى أحاطت به، فالقصيدة نسيج عضوى يكون الجزء فيها خاضعاً لإرادة الكل، ليغدو النقد ـ والحال كذلك ـ عملاً «موضوعياً يجعل هدفه فحص النص الشعرى، والنظر إليه على أنه كيان جديد، مختلف عن كل مادة أولية يمكن أن تسهم فى تكوينه»(٤٧).

لكن ألا يبدو أن دعاوى النقاد الجدد فيها نوع من التناقض؛ إذ كيف يعقل أن يتخذوا الموضوعية العلمية أساً لهم فى دراسة الشعر كتجربة إنسانية ذاتية، ألم يقعوا فى تناقض بصنيعهم هذا؟ إذ كيف يمكن تطبيق منهج تجريبى على حقيقة غير علمية (فنية). فليس أمام المرء، والأمر كذلك، إلا أن يردد مع الناقد أبرامز، الذى يقول: «ولما كانت حقيقة كثير من الأحكام النقدية تلائم جزئياً

الإطار العام للنظرية التى ترد فيها الأحكام، فهى إذن ليست، حقيقة، بالمفهوم العلمى الدقيق الذى يقتضى أن تبلغ هذه الأحكام النقدية الدرجة المثالية (فى العلم) بحيث يستطيع معها الإنسان الذكى أن يتحقق من صحتها، مهما كانت وجهة نظره. إذاً فكل أمل فى الحصول على الاتفاق الأساس الذى تعودنا على الحصول عليه فى العلوم الصرفة مآله الفشل»[٤٨].

ربما لم يكن للنقاد الجدد القدرة على تأسيس نظرية جمالية لكونهم لم ينطلقوا من اللغة النقدية، كما هو الحال عند البنيويين، بل ركزوا على ما أسموه بالموهبة الفردية، والتقاليد، والمعادل الموضوعى، والقراءة اللصيقة. وهى كلها مفاهيم زادت من حدة أزمة هؤلاء النقاد، فكيف يتصور مثلاً، فيما يذهب إليه «إليوت» أن ينقسم الشاعر إلى شخصيتين، «شخصية تحس وتجرب، وتكون المادة الأولية للشعر وشخصية تحوّل المادة الأولية إلى قالب فنى شعرى هو القصيدة»[٤٩]، أى أن يستعيض الشاعر عن الجانب الذاتى فيه بأن يتحول إلى وسيط كيميائى حتى يحقق ما أسماه إليوت بالموهبة الفردية التى تجعل من المبدع متميزاً عن ذاته الشخصية، وهى فيما يبدو معادلة من الصعب تحقيقها. وفى معرض الانتقال من الذاتية إلى الموضوعية، يرى إليوت فى أن قدرة الشاعر الحقيقى تكمن فى «التعبير عن الحقيقة العامة من خلال التجربة الخاصة، واستجماع كل الخصائص المميزة للتجربة الخاصة، واستخدامها فى رمز عام. وهذا الرمز العام هو القصيدة التى يمكن أن نسميها «المعادل الموضوعى» للمشاعر»[٥٠].

تُرى أهو تناقض يفسر الأزمة التى آل إليها الإنسان الأوروبى فى القرن العشرين من جراء المبالغة فى استخدام العلم التجريبى فى كل نواحى الحياة؟ إذ كيف يرفض النقاد الجدد الجانب الذاتى الذى نادى به النقد الرومانسى، الذى دعا إلى العودة إلى الذات البسيطة بعد ما فشل العلم الوصول به إلى تحقيق

السعادة، ها هو النقد الجديد بدوره يبحث عن الموضوعية لتحقيق السعادة، فينادى على لسان إليوت بأن الشعر هروب من الذات وليس تعبيراً عنها. وقصيدته «الأرض اليباب» التى ـ ذكر جزءاً منها ـ أبين دليلٍ على هذه الغربة التى يعانيها الإنسان الأوروبى.

بالرغم من فشل النقاد الجدد فى الوصول إلى تحقيق نظرية جمالية تضم آراءهم إلا أن حديثهم عن القراءة اللصيقة، ووحدة التجربة الشعرية، جعلهم علامة بارزة فى الطريق الموصل إلى النقد البنيوى والتفكيكى. ويرى النقاد ـ أيضاً ـ أن دعوة ريتشاردز المبكرة إلى علم نفس يهتم بالقارئ أعطته مكان الصدارة فيما جاء به أنصار نظرية التلقى فيما بعد. كما أن استفادتهم من نظرة الفيلسوف الجمالى كروتشه حول اللغة الشعرية جعلتهم أقرب من البنيويين، إذ يرى كروتشه بأنه لا توجد لغة شعرية ولغة غير شعرية، وكلمة قبيحة وأخرى جميلة، وإنما يوجد سياق، هو الذى يستطيع تحديد الشعرى من غير الشعرى، والجميل من غير الجميل(٥١).

وبهذا، وإن لم يجد النقاد الجدد السبيل إلى تأسيس نظرية جمالية فإنهم استطاعوا أن يسهموا فى تأسيس نظرة حول اللغة الشعرية التى أبعدوها عن اللغة العامية، ورفضوا أن يرتكز الشاعر على غير ما يوجد داخل السياق الشعرى. وهذا فى الحقيقة ما طوره فيما بعد البنيويون وأقاموا على أساسه نظرتهم إلى اللغة الشعرية.

## هوامش الفصل الأول:

(١) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى (دراسات بنيوية فى الشعر)، دار العلم للملايين، لبنان، ط٤، ١٩٩٥، ص ٧.

(٢) صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢، ص ص ٢٠٤، ٢٠٥.

(٣) فاضل ثامر: اللغة الثانية (فى إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى العربى الحديث)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٣٦.

(٤) سعيد الغانمى: البنيوية: النموذج اللغوى والمعنى الفلسفى، ضمن كتاب «معرفة الآخر» (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص ٣٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٦) المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٧) عمر مهيبل: البنيوية فى الفكر الفلسفى المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩١، ص ٩٢.

(٨) جان مارى أوزياس: البنيوية، ترجمة ميخائيل مخول، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٥٣، نقلاً عن: سعيد الغانمى (مشترك): معرفة الآخر، ص٥٩.

(9) Art Berman, From the New Criticism to Deconstruction (Urbana: U of Illinois 1998), pp 223, 224.

نقلاً عن: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ص ٧١، ٧٢.

(10) Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism: An Advanced Intrduction (Lonodn: Hutchinson & Co., 1983), p. 243.

نقلاً عن: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ٧٢.

(١١) كريستوفر نوريس: التفكيكية (النظرية والممارسة)، ترجمة: صبرى محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩م، ص ٢٢٥.

(١٢) انظر: عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التمركز والتكون حول الذات)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٧. الصفحات، ٤، ٤٥، ٤٦، ٢٤١، ٢٥٧.

(١٣) عمر مهيبل: البنيوية فى الفكر الفلسفى المعاصر، ص ٩٢.

(١٤) المصدر نفسه: ص ص ٣٤، ٣٥.

(15) John M. Ellis, Against Deconstruction (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1989), p. 82.

نقلاً عن: د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ٨٠.

(١٦) إديث كرزويل: عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو)، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص ٢٦٢.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٢١.

(١٨) محمد سبيلا: التحولات الفكرية الكبرى للحداثة، ص ٣٨.

(١٩) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، ص ٥٨.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٢١) ميشيل فوكو: تاريخ الأفكار والعقل المنعكس، تقديم وترجمة: محمد شوقي الزين، ص ١٣٩.

(٢٢) آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة: صياح الجهيم، ج١، ص ١١٩.

(٢٣) محمد مروز: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلة «فكر ونقد»، الرباط، المغرب، س٣، ع ٢١، سبتمبر، ١٩٩٩، ص ص ٢٣، ٢٤.

(٢٤) آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة: صياح الجهيم، ج١، ص ٥٧.

(٢٥) عبد الله إبراهيم المركزية الغربية، ص ٩١.

(٢٦) محمد مزوز، المصدر السابق، ص ٢٧.

(٢٧) البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ٢، ١٩٨١.

(٢٨) يوسف بن أحمد: منظومية الحقيقة عند نيتشه، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ع١٠٢، ١٠٣، ١٩٩٨، ص ٥٠.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٣٠) يوسف بن أحمد: منظورية الحقيقة عند نيتشه، ص ٥٦.

(٣١) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٧٠.

(٣٢) يوسف بن أحمد، المصدر السابق، ص ٥٦.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٣٤) منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٣٩.

(٣٥) المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٣٧) تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٥، ع٣، (أبريل، مايو، يونيو)، ١٩٨٥، ص ٣٥.

(٣٨) محمد علي الكردي: النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية، «فصول»، م٤، ع١، ديسمبر ١٩٨٣. ص ١٤٤.

(٣٩) رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ١٨.

(٤٠) تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد: ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشئون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢.

(٤١) رامان سلدن، المصدر السابق، ص ٢٠.

(٤٢) تيري إيجلتون، المصدر السابق، ص ٢٧.

(٤٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٤٥) جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص ٨٣.

(٤٦) تيري إيجلتون: المصدر السابق، ص ٣١.

(٤٧) محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي: مجلة «عالم الفكر»، الكويت، م ٢٣. ع١، ٢، يوليو/ سبتمبر ـ أكتوبر/ ديسمبر، ١٩٩٤، ص ٣١٤.

(٤٨) م. هـ. أبرامز: الاتجاهات الأساسية لنظريات النقد، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مجلة «الأقلام»، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ع ١١، س ١٥، أب ١٩٨٠، ص ١٨٨.

(٤٩) محمود الربيعي، المصدر السابق، ص ٣١٤.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٣١٤.

(٥١) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ١٤١.

# الفصل الثانى
# ميلاد الحداثة فى النقد الغربى

إن الصراع بين ثنائية الداخل/ الخارج وصل إلى نهايته مع بداية المد البنيوى وما جاء بعده من نقد حداثى؛ إذ أصبح الداخل هو الأساس الذى يحتل مركز الاهتمام فى دراسة النصوص الأدبية. لكن هذا لا يعنى أن الخارج استسلم بما آل إليه مصيره فى ظل سيادة النقد النصانى، بل كان يظهر فى كل محاولة للماركسيين لتجديد مذهبهم، كما أنه ظهر من خلال وجودية سارتر، التى يرى البحث أنها لعبت دوراً فى توجيه الحركة النقدية فى نهاية الخمسينيات بفرنسا، أضف إلى ذلك دعاوى الناقد نور ثروب فراى، الذى يعده النقاد بمثابة الحلقة التى اكتمل بها النقد الحداثى، مع ما فى دعواه إلى العودة إلى الخارج. كما كان للفلسفة الظاهراتية بزعامة هوسرل، الدور فى خلق التوازن بين الثنائية، عندما تحدث عن الوعى الإرادى للفرد بالواقع الخارجى من منظور ظاهراتى ـ كما سيتم ذكره ـ وهو بذلك لا يختلف كثيراً عما دعا إليه سارتر، كما كان للفلسفة التأويلية (الهرمينيوطيقا) التى طورها هيدغر ومن بعده غادامر، التأثير البارز فى النقد الحداثى.

لا يكاد يختلف المفكرون حول معاداة سارتر للاتجاه البنيوى، وكيف أنه نفى أن تكون البنيوية فلسفة، فى معارضته لبنيوية فوكو وليفى شتراوس، وهو فى نقده للبنيوية ـ كما سلف ذكره ـ يؤكد انتماءه الماركسى من جهة، ودعوته إلى الحرية الإنسانية من جهة أخرى، مع ما يوجد فى الموقفين من تناقض خفى؛ إذ الظاهر أن الماركسية فكر يدعو إلى تحرير الإنسانية من سيطرة البرجوازية الرأسمالية، وبالتالى تتفق وما يدعو إليه سارتر، من أن الإنسان هو الذى يصنع ماهيته ويحقق حريته، لكن المستتر فى الفكر الماركسى هو أن الذات الإنسانية لا تصنع حريتها، بل القوى الاقتصادية هى من يتحكم فى مصيرها.

كما أن التزام سارتر الصمت حيال ما قامت به الدبابات الروسية فى المجر سنة ١٩٥٦ ، سبب له أزمة فى الحياة السياسية فى فرنسا، إذ لم يجد مكانا لا فى اليسار الماركسى المنادى بحرية الإنسان، ولا فى اليمين الليبرالى، وما زاد من فجيع هذا الفيلسوف، الذى طالما ناضل فى الحزب الماركسى من أجل مبادئ الحرية، هو ما آلت إليه الماركسية فى موطنها الأصلى روسيا (الاتحاد السوفيتى سابقاً) على يد ستالين، الذى كان يقتل كل من يقف ضد مبادئ الحزب الشيوعى، فتحول الحلم إلى كابوس.

وفى إطار مبادئ الوجودية الماركسية، ناهض سارتر ما جاء به النقد البنيوى، لا سيما دعوته إلى سجن الإنسان داخل نسق النظام (اللغة) ، وإلغاء دوره فى تغيير عجلة التاريخ؛ لكونه يولد داخل اللغة، كما أن البنيوية تهتم بما هو آنى وتهمل ما هو تاريخى فى دراستها للغة، وقد وقع جدال حول هذه القضايا بين سارتر وليفى شتراوس(*) تعرضه الناقدة «إديث كرزويل» فى دراستها؛ إذ تقول: «أما سارتر الذى يصل الوعى بالفعل الفردى فإنه لا يعترف بنمط النظام الذى يفترضه شتراوس، ولا يتقبل القضاء المقدور فى هذا النظام، وهو يعترض مدخل ليفى شتراوس إلى دراسة الإنسان بأسس وجودية؛ فالبنيوية تباعد عن الوجود الإنسانى، فيما يرى سارتر، وتتنكر للشرط الأساسى لهذا الوجود ـ وهو

الحرية... لذلك يدين سارتر المدخل البنيوى، فهذا المدخل يمسخ البشر إلى موضوعات ثابتة لا زمان لها»[1].

هذا الموقف المتصلب من قبل سارتر جعله يفتح باب الحرية على مصراعيه ليضم القارئ للأدب، إضافة إلى موقفه المعروف عن الكاتب، إذ يرى سارتر أن الكتابة إذا لم تكن موجهة إلى قارئ يشارك فيها الكاتب حريته، فهي لا تعدو أن تكون عبثاً؛ إذ يقول معرفاً العمل الأدبى بأنه: «خذروف غريب لا يوجد إلا بالحركة، ولابد، لإبرازه إلى الوجود من فعل ملموس هو القراءة، بحيث لا يدوم وجوده إلا بدوامها. وما عدا ذلك، فهو مجرد خطوط سوداء على الورق»[2].

هكذا يغدو العمل الأدبى، بالمفهوم السارترى، عبثاً إذا كان مقصوداً لذاته، وهو رأى يتفق ومبادئ البنيوية التى عطلت حرية الإنسان، كاتبا كان أم قارئاً، ويتعارض مع فلسفته الوجودية القائلة بأسبقية وجود الإنسان على الماهية، فالنص الأدبى، وفقاً لفلسفة سارتر لا يكتمل موجوده إلا بالقارئ الحر المحكوم عليه مسبقاً بالحرية فى مشاركة الكاتب صوته، بل هو لا يختلف عنه؛ إذ يقول: «لما كان الكاتب يعترف، من جراء تجشمه لمشقة الكتابة بحرية القارئ يعترف، إثر تصفحه للكتاب، بحرية الكاتب، فإن العمل الفنى يصبح، على أى وجه نقبله، دليل ثقة لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليطالبوا بإظهارها، فإنه يمكن تعريف العمل الفنى على أنه البديل الخيالى لهذا العالم بقدر مطالبته هذا الأخير بالحرية الإنسانية»[3].

استطاع سارتر بهذا المفهوم أن يدعم نظريته، وأن يضع الخيوط الأولى لنظرية فى القراءة سترسى دعائمها نظرية التلقى على يد الألمان فيما بعد، إذاً، فبقدر ما يختلف سارتر مع البنيوية بقدر ما يتفق مع نظرية التلقى وإستراتيجية التفكيك، وهذا الموقف إن دل على شيء فإنما يدل على المفارقة العجيبة فى الفكر

الغربى، الذى لا يكاد يظهر تناقضه حتى يؤكد مدى تلاحمه وشدة تشابك ضفائر نسيجه، الذى يجعل من الصعب لأى كان عزل خيوط النسيج عن بعضها البعض.

أما فيما يخص الفلسفة الظاهراتية، والتى كان للبحث وقفة مع مؤسسها نيتشه من قبل، فقد كان ظهورها علامة بارزة فى توجيه النقد الحداثى، بالرغم من عدم شيوعها فى العالم الأنجلو- أمريكى إلا فى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وهذه الفلسفة كما بدا مع نيتشه، هى دعوة إلى إلغاء التفسير الماقبلى للنصوص، وإعطاء التأويل مركز الاهتمام فى عملها، ولعل هذا ما جعل هيدغر يزاوج بين الظاهراتية والتأويلية فى فلسفته، فهو، إذ يفعل ذلك، متأثراً بالمنظور النيتشوى، وقد كان لها تأثير فى كل من البنيوية وبصورة لافتة للنظر فى النقد التفكيكى، ونظرية التلقى. والفينومنولوجيا فلسفة «شكل من المثالية المنهجية، تسعى لاستكشاف تجريد اسمه «الوعى الإنسانى» وعالم من الاحتمالات الخالصة»(٤)

وهى عند البعض محاولة لإعادة تأكيد الذات بالمفهوم الرومانسى، تلك الذات التى رفضت كل يقين موضوعى أثبته العقل (المثال) أو أقره العلم التجريبى، كما أنها دعوة إلى الانفصال عن مثالية كانط، «فقد عجز كانط عن حل مشكلة كيف يمكن للعقل أن يعرف فعلا الأشياء خارجه على الإطلاق، أما الفينومنولوچيا، فبزعمها أن ما هو معطى فى الإدراك الخالص هو نفس ماهية الأشياء، أملت أن تتجاوز نزعة الشك هذه»(٥)، لكن أليس فى إعطاء الفلسفة الفينومنولوچية الذات (إرادة القوة) القدرة على التأويل لا يعدو أن يكون إلا تأكيداً للذات المتعالية التى قال بها كانط، فأين إذا، تجاوزها لفلسفة كانط؟ ألم يثبت البحث قبل قليل مدى صعوبة إيجاد تناقض مطلق بين اتجاهات الفكر الفلسفى الغربى؟

وتأكيداً لما سلف ذكره؛ من أن الفينومنولوچيا الهوسرلية أبقت التوازن بين ثنائية الداخل/ الخارج، سيحاول البحث رصد مفهوم اللغة عند «هورسل» ؛ إذ به يتم تحديد منحى هذا الفيلسوف، وكذا إثبات مدى تواشج الفكر الفلسفى الغربى فيما بينه، فالمعنى عند هورسل يسبق فى الوجود اللغة، «وليست اللغة سوى نشاط ثانوى يعطى أسماء لمعان أملكها فعلاً على نحو ما»[٦] ، وهو بهذا يقترب من سارتر بقدر ما يبتعد عن النقد البنيوى.

أما تلميذه هيدغر فقد خالف مبدأ أستاذه الذى ينطلق من الذات المتعالية المثالية فى جوهرها، ليتخذ من الوجود نقطة إرتكاز لنظريته، هذا من جهة، كما أنه خالف أستاذه، بأن أعطى للغة الأسبقية فى الوجود على المعنى وعلى الإنسان نفسه، من جهة أخرى، فهى ليست أداة للتعبير ووعاء للأفكار، بل هى بيت الوجود الذى يحتضن الإنسان داخله، «فلها وجود خاص بها تأتى الكائنات الإنسانية لتشارك فيه، وبالمشاركة فقط يصبحون بشراً على الإطلاق، فاللغة تسبق دائماً الذات الفردية... وهى تحتوى على الحقيقة... بمعنى أنها المكان الذى يكشف فيه الواقع عن نفسه، ويسلم نفسه لتأملنا»[٧]، وهو بدعواه هذه الأقرب ما يكون من المنظور البنيوى الذى جعل اللغة سابقة فى الوجود على الإنسان، الذى يعد نطفة لغوية مخلقة وغير مخلقة، ويخالف فى الوقت نفسه ما دعا إليه سارتر.

كما دعا هيدغر على غرار دعاوى نيتشه إلى تفكيك الميتافيزيقا الغربية، القائمة على فكرة اللوغوس، إذ كانت الذات الفردية فى الفكر الفلسفى المثالى هى مركز التفكير، فهى التى تدرك الوجود بعد أن تحقق لنفسها مبدأ التمايز عن الجسد (الخارج) لتكون متعالية أو عارفة (كوجيطو)، كما تنفصل عن الوجود نفسه حتى يتسنى لها إدراكه، هذا ما ناهضه هيدغر، ناقلاً المركز إلى الوجود نفسه، وحتى يتمكن من تعرية الميتافيزيقا الغربية وزحزحتها، ورجع إلى

الجذور الفلسفية التى انبنى عليها العقل الغربى، أى الفكر السابق على أفلاطون وأرسطو، حيث لم تكن الذات منفصلة عن موضوعها، بل إن الوجود يتسع لاحتوائها معاً، فكما سلف ذكره،. كان الحكماء الطبيعيون يعبرون بكلمة «الفيزيس» عن ما هو كلى، أى الكائنات كلها العاقلة وغير العاقلة، السماء والأرض وما بينهما، وما العقل، والأمر كذلك، عند هؤلاء سوى الجمع بين هذا الكل، إلى أن جاء أفلاطون، ومن بعده أرسطو فتغير معنى العقل ليصبح منطقاً قوامه القياس، فسجنت الحقيقة فى هذا المنطق بعد ما كانت فى الوجود، وغدا العقل/ المنطق مركز التفكير بعد أن انفصل عن العقل/ اللوغوس، كما ناهض الأفكار التى قام عليها التفسير العلمى للواقع، لاعتقاده بأن العالم كموضوع يمكن للذات أن تحدد معالمه، وأن تنظر له على أنه أشكال هندسية يمكن صياغة قوانين منه، فالعالم ـ والقول لهيدغر ـ «ليس موضوعاً «هناك خارجاً» يمكن تحليله عقليا، ليس معداً فى مواجهة لنراقبه، إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لا يمكننا أن نجعله موضوعاً للنهاية... العالم ليس شيئاً يمكن فكه: فله وجوده الخاص، الفظ، الحرون، الذى يقاوم مشروعاتنا. ونوجد نحن ببساطة كجزء منه»(٨).

كما يتقاطع هيدغر مع ما دعا إليه الشكلانيون الروس فى العقد الثانى من القرن العشرين،. فى تأكيده لمبدأ «كسر الألفة أو «التغريب» ، فهو يرى بأن الفن «هو نزع الألفة ذاك: فحين يعرض لنا فان جوخ Van Gogh زوجاً من أحذية الفلاحين فإنه يكسبه طابع الإغراب»(٩) ، وهو المبدأ نفسه الذى قال به أنصار نظرية التلقى فى ألمانيا فيما بعد، وأسسوا به نظريتهم، هذا ما لا يدع مجالاً للشك، فيما ادعاه البحث حول تشابك الفكر الفلسفى الغربى وتلاحمه، إذ كل اتجاه يأخذ بيدك إلى الاتجاه الذى يليه، وإن بدا تناقض بينهما، فهو لا يعدو أن يكون زيفاً، فها هو هيدغر يروج للفلسفة التأويلية التى استغلها أنصار التلقى فيما بعد، كما سيتم كشفه، وهو فى الوقت نفسه يتقاطع مع البنيوية فى دعوته

إلى أن اللغة سابقة فى الوجود على الذات الإنسانية، ومع الشكلانيين الروس فى مبدأ «كسر الألفة». مع أن المتأمل فى هذه الاتجاهات سيجد أن البنيوية وريثة الفكر الفلسفى العقلى (المثالى) ـ التجريبى، الذى سعى هيدغر إلى تقويضه وتعرية أنساقه، كما أن نظرية التلقى فى تبنيها للفلسفة التأويلية تناهض دعاوى البنيوية التى قالت بسلطة النص وأهملت دور القارئ فى إنتاج الدلالة، أليس فى كل هذا تأكيداً على أن هذا الفكر مغلق على نفسه،و بحيث يصعب معه تقويض أنساقه وتعريتها؟

أما فيما يخص علم التأويل (الهرمنيوطيقا) ، فقد كان لهيدغر السبق فى الجمع بينه وبين الفلسفة الفينومنولوجية، وهو بذلك يناهض ما قد أرساه أستاذه هورسل فى دعوته إلى الفينومنولوجية المتعالية التى أعطت المركز للذات على حساب الوجود واللغة، أما ما يدعو إليه هيدغر فهو الانطلاق من الوجود، فالذات والموضوع كلاهما يوجد فى الوجود، الذى يعده هيدغر المكان الذى يجمع الإنسان مع غيره، وهو فى ذلك يعيد بعث المفهوم الذى كان سائداً قبل أفلاطون وأرسطو، حيث كان كل شيء كلاً موحداً، هذا ما جعله يؤمن لأن الإنسان قذف فى هذا الوجود منذ زمن بعيد، وما وجود الواحد من الناس فى فترة معينة إلا تثبيت للتقاليد التى أرساها السابقون فى هذا الوجود الذى له، بدوره، بنيته الثابتة التى وجدت قديماً، وحتى يستطيع الإنسان تحقيق ذاته فى هذا الوجود يتخذ من اللغةِ دليله، ليس كأداة اتصال، وإنما كبعد حقيقى للوجود نفسه، وقد جره هذا إلى الحديث عن اللغة الشعرية التى اعتبرها اللغة الحق للتعبير؛ إذ يقول: «إن الشعر لا يعتبر اللغة مادة خام جاهزة للمعالجة. الأصح أن الشعر هو الذى يجعل اللغة ممكنة فى المقام الأول. إن الشعر هو اللغة لأناس سابقين، ومن ثم، ويقلب المقولة، فإن جوهر اللغة يمكن فهمه من خلال جوهر الشعر»(١٠)، وهو فى هذا ـ كما سلف ذكره ـ مهد الطريق

لأنصار المشروع البنيوى الذين ينطلقون من اللغة الأدبية بوصفها لغة منزاحة عن اللغة العامية.

كما تجدر الإشارة إلى أن الفلسفة الظاهراتية كانت الأساس الذى اتكأ عليه أنصار نظرية التلقى الألمانية، وطوروا منها نظرية متكاملة حول القارئ والقراءة، ولعل نقاط التقاطع التى يمكن رصدها تكمن فى دعوة الظاهراتية إلى تأويل، الوجود لا تفسيره باعتباره غير قابل للتفسير النهائى، أى فتح باب القراءات المتعددة ولا نهائية الدلالة عند أنصار نظرية التلقى والاتجاه التفكيكى. كما أن دعوة الظاهراتية إلى إبعاد التفسير الميتافيزيقى عن التفكير الفلسفى جعلها تنطلق من فكرة الوعى بالوجود، أى أن الذات لا يمكنها أن تعى الموضوع إلا إذا كان موجوداً متميزاً عن غيره، ووجود الموضوع لا يكون إلا إذا أدركته هذه الذات، خذ مثلاً، الشخص (زيد) كذات والمكتب كموضوع، فحتى تحصل عملية الوعى لدى (زيد) بوجود المكتب فلابد من وجود المكتب أولاً، ثم يتسنى لزيد (الذات) من إدراك المكتب (الموضوع). هذه الفكرة تعد من الخيوط الرئيسية التى نسجت بها نظرية التلقى نظرتها إلى النص وتفاعله مع القارئ لإنتاج الدلالة، وهذا خلافاً لما قام عليه التفكير الميتافيزيقى، حيث يكون الإدراك سابقاً لوجود الشىء، لأن الحقيقة عندهم موجودة فى عالم المثل، وما على الذات إلا استحضار هذا الغائب ليس إلاّ.

وعلى ترنيمة هيدغر نسج غادامر نظرته إلى العمل الأدبى، فهو بالنسبة له «لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه، وبينما ينتقل العمل من سياق ثقافى أو تاريخى إلى آخر، قد تستخلص منه معان جديدة ربما لم يتوقعها أبداً مؤلفه أو جمهوره المعاصر»[١١]. وهو فى هذا يمهد لفكرة «موت المؤلف» عند البنيويين، وكذا للقارئ المثالى (المبدع) الذى يعيد إنتاج النص بعيداً عن مقاصد صاحبه، ليس هذا وحسب، بل أن غادامر يؤسس لنظرية تاريخ تلقى الأعمال الأدبية التى قال

بها «هانز روبرت ياوس» فيما بعد، وكذا لما أسماه هذا الأخير بمبدأ «حوار الآفاق»، حيث يتحاور الماضى مع الحاضر بوساطة عملية القراءة للأعمال الماضية، «فكل فهم هو فهم منتج: إنه دائماً» فهم على نحو آخر» ، تحقيق لإمكانية جديدة فى النص، إحداث اختلاف عنه. والحاضر ليس قابلاً للفهم على الدوام إلا من خلال الماضى، الذى يشكل معه متصلاً حياً، والماضى، يدرك دائماً من وجهة نظرنا الجزئية فى الحاضر، وحدث الفهم يتم حين «يندمج» «أفقنا» الخاص للمعانى والافتراضات التاريخية مع «الأفق» الذى يقع فيه العمل»[١٢].

هذه هى، إذاً، العلامات البارزة فى طريق الرحلة إلى النقد الحداثى، وهى من التداخل والتشابك بحيث يصعب عزل الخيوط عن بعضها البعض، لكن قبل الولوج إلى هذا النقد من خلال مشاريعه، يحسن الوقوف عند الناقد نور ثروب فراى، الذى يعد بمثابة مرحلة واسطة بين النقد الجديد ونقد الحداثة (البنيوية، نظرية التلقى، التفكيكية) . وكما ذكر آنفاً، فهو بقدر ما يختلف مع النقد الجديد يتفق مع نقد الحداثة، واتفاقه مع النقد الجديد هو فى الوقت نفسه اختلاف مع نقد الحداثة. أضف إلى ذلك فإنه حافظ على التوازن بين طرفى الصراع «الداخل والخارج» ؛ إذ فى الوقت الذى دعا فيه أنصار النقد الجديد إلى عزل المؤشرات الخارجية عن القصيدة نادى فراى بضرورة العودة إلى لغة الحياة العادية، فالفرد (الشاعر) ــ حسبه ــ لا يمكن أن تكون له نظرة بعيداً عن كيان المجتمع الذى يوجد فيه. وعليه، فتحليل الأعمال المفردة مهما كان سطحياً أو عميقاً لا يمكنه أن يخلق نظاماً، اللهم إلا إذا افترض نموذجاً أعلى ترتد إليه المفردات، ألا وهو نظام المجتمع، أو ما أسماه «المجتمع الأدبى «الذى يرجع بدوره إلى المجتمع العام[١٣].

وهو بدعواه هذه يقترب مما دعا إليه فيما بعد أنصار نظرية التلقى لا سيما عند الناقد الأمريكى «ستانلى فيش» الذى حد من حرية القارئ المبالغ فيها عند

التفكيكيين، فقال بمبدأ «الجماعة المفسرة» التى تكون بمثابة المؤسسة النقدية التى ينتمى إليها الناقد فى نفسيره للنصوص حتى لا يقع فى فوضى التفسير، ويبتعد فى الوقت نفسه عن النقد الجديد الذى قال على لسان ناقده إليوت بالموهبة الفردية، والتى بها نفى العالم الخارجى للمبدع.

غير أن هذا لا يعنى أن فراى يروج للدراسات التاريخية التى تجعل قصارى جهدها إيجاد تبريرات لأحكامها المعيارية، بل أن دعوته أبعد من ذلك، فهو بدعوته إلى «المجتمع الأدبى» إنما يحاول أن يخرج النقد من فوضى الأحكام الفردية التى لا تستند إلى أساس علمى، لذا، فـفكرة المجتمع الأدبى»، أو «الجماعة المفسرة» بتعبير فيش لا تعدو أن تكون إلا النسق بالمفهوم البنيوى، حيث يتم النظر إلى الأدب من خلال الأدب نفسه لا من خلال أعمال خارجة عن نسق الأدب، وهو بذلك يزيح الذات الرومانسية التى أعطاها النقاد الجدد الاهتمام عن المركز، ويضع النسق الأدبى المعبر عن المجتمع الأدبى مركز الاهتمام.

إلا أن هذا لا يعنى أن فراى طور نظرية متكاملة عن النسق أو اللغة، بل قصارى ما فعله هو أنه حاول إخراج النقد من الفوضى التى وضعه فيه النقاد الجدد نتيجة التناقض الذى وقعوا فيه عندما حاولوا الاستناد على كشوفات العلم فى تفسير ما هو غير علمى. أضف إلى ذلك فإن ما يقوله فراى حول فكرة «النسق الأدبى»، أى النماذج الأدبية (الأساطير، الأجناس الأدبية التى تنبنى منها كل الأعمال الأدبية) أو ما أسماه نماذج النماذج» جعلته يقع فى الحكم على العمل الفنى المفرد دون أن يلتفت إلى بنى هذا العمل والتأمل فى العلاقة التى تنشأ بفيما بينها لإنتاج الدلالة، بل قصارى جهده تركز على النظام الكلى، أو الجنس الأدبى الذى ينتظم العمل تحت إطاره، وهذا ما لا يتفق ومنهج البنيوية فى العمل إذ أنها لا تهتم بالأدب الرفيع أو الضعيف بقدر ما يهمها الجانب التحليلى فى تتبع القوانين الداخلية للعمل الواحد كبنية لها

استقلالها، ولعل هذا ما أثار تحامل النقاد على البنيوية، لكن ألا يكون فراى بدعوته إلى ضرورة النظر إلى العمل المفرد فى ظل النسق الأدبى الذى ينتمى إليه، يشير إلى أن النص الواحد متعدد الدلالات، لأن وجوده مرتبط بما سبقه من أعمال إبداعية، أليس هذا هو الذى اصطلح عليه أنصار نظرية التلقى «التناص»، إذ يقول: «أية قصيدة ممكن فحصها... على أساس أنها محاكاة لقصائد أخرى»(١٤).

لكن هذا لا يعنى البتة ما وصل إليه النقد التفكيكى من فوضى التفسير من خلال دعوته إلى لا نهائية الدلالة، بدعوى أن النص ليس له وجود إلا فى ظل مجموعة نصوص لا يمكن استحضارها، بل يبقى غيابها علامة على حضورها، ويبقى المعنى مؤجلاً إلى حين حضورها، بل أن فراى يحاول أن يعطى أكثر من دلالة واحدة للنص انطلاقاً من لغته الشعرية، التى تعتمد على الإيحاء والرمز مما يجعلها قابلة لأن تؤول بطرائق مختلفة، سواء أكان من قارئ واحد أو من عدة قراء.بهذا يكون البحث قد وجد المدخل الذى سيلج منه إلى مسرح النقد الحداثى، إلا أنه لن يقف ـ كما سلف ذكره ـ عند مقولاته مطولاً، بل قصارى ما سيقوم به هو ربط هذه المشاريع النقدية بتراثها الفكرى الفلسفى، باعتبارها نتاجاً طبيعياً لهذا الفكر، الذى تسنى للرحلة التجول فى رحابه، والذى يمتد من القرن السابع عشر، بل إلى الفكر الفلسفى عند الإغريق، وهو إذ يفعل ذلك، يؤكد مدى ارتباط المشاريع النقدية بالمزاج الثقافى الذى نشأت فيه أفكار قبل أن يلفظها مشاريع نقدية.

## ١ ـ البنيوية: (سجن اللغة/ النسق)

إن الحديث عن النقد البنيوى هو وقوف عند أول معلم من معالم الحداثة النقدية، هو حديث عن نظرية نقدية مكتملة الآليات ـ وليس مثلما لاحظنا عند

النقاد الجدد أو الشكلية الروسية ـ اتخذت من اللغة أساساً لها فى البروز على الساحة النقدية، ليس اللغة كأداة للتواصل والتعبير، بل هى هنا غاية فى حد ذاتها، لا تحيلك إلا على معجمها الداخلى كنظام من العلامات تنتج الدلالة من خلال العلاقات القائمة فيما بينها.

وهى فى ذلك متأثرة بالدراسات اللغوية التى قادها العالم اللغوى السويسرى دى سوسير فى بداية القرن العشرين،. وإن لم يعثر فى كتابه على كلمة بنية؛ إلا أنه استطاع أن يغير نمط الدراسات اللغوية عما كانت عليه من قبل، فقد انطلق فى دراسته للغة من مجموعة من الثنائيات أسس بها صرح المنهج البنيوى، منها: ثنائية اللغة/ الكلام، ومحور التزامن. التعاقب، والدال/ المدلول. ووصل إلى نتيجة مؤداها أن اللغة نظام من العلامات لا يحتاج فى الوصول إلى المعنى إلا لمعجمه الداخلى، الأمر الذى جعله يقر بمحور التزامن فى دراسة اللغة لكونه يهتم بدراسة الشيء بعيداً عن المؤثرات الخارجية التاريخية (التطور التاريخى للغة)، كما اعتبر الدال صورة صوتية، والمدلول صورة ذهنية، وهو بهذا يكون قد مهد لمبدأ تعدد الدلالات ولا نهائية التفسير الذى قال به التفكيكيون؛ إذ المدلول كصورة ذهنية لا يمكن تحقيقه فى الواقع لأنه متصور غائب عن لحظة الكلام، وغيابه دليل على حضوره، ويبقى دائما وأبداً مؤجل الحضور.

والخطاب النقدى لما لجأ إلى الكشوفات التى حققتها اللسانيات على يد سوسير إنما كان يحاول تحقيق حلم طالما راوده، ألا وهو بلوغ الموضوعية فى الدراسة الأدبية، والتى بدأت ـ كما سلف ذكره ـ مع الشكلية الروسية، عندما استعانت بنتائج العلم التجريبى فى دراستها للنصوص الأدبية، لكن البنيوية، إذ تفعل ذلك، ليس لأجل الارتماء فى أحضان العلم التجريبى، بقدر ما هى تسعى للتخفيف من سطوة علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ على مجال النقد، وفى محاولة لتحقيق التوازن، وهو أن تطبق منهجاً علمياً على

مجال غير علمى (العلوم الإنسانية) حتى تتخلص من المفاهيم النقدية القيمية التى أرهقت كاهل النقد، وجعلته مجرد مخبر لتجارب هذه العلوم.

كان لتراجع وجودية سارتر فى نهاية الخمسينيات الفضل فى بزوغ شمس النقد البنيوى، بالرغم من تواجدها على الساحة منذ بدايات القرن العشرين لكن لم تتح لها الفرصة فى البروز فى الدراسات النقدية، إذ بقيت حبيسة مجالها اللغوى، أضف إلى ذلك فإن الجو لم يكن ملائماً بعد وقتها لكى تبرز، فانتظرت إلى أن فقد العالم الغربى الثقة فى تحقيق الحرية التى كان يحلم بها فى ظل الماركسية والوجودية، إذ أن من أبرز الأحداث التى قللت من قيمة هذين الاتجاهين وعجلت بتراجعهما عن الظهور فى الفكر الغربى لاسيما الفرنسى، هو ما آل إليه الشعب المجرى بعد زحف الدبابات الروسية سنة ١٩٥٦ وصمت سارتر؛ زعيم الحرية بفلسفته الوجودية القائلة، إن الإنسان محكوم عليه أن يكون حراً، إلا أن التزامه الصمت جعل الأحزاب فى فرنسا تثور ضده، ليفقد الإنسان الغربى الأمل فى هذه الفلسفة، كما كان للسياسة الدكتاتورية التى انتهجها ستالين دور فى تراجع المد الماركسى، إذ كيف يعقل أن يدعو المذهب الماركسى إلى تحرير الإنسان ثم يقوم الحزب الشيوعى بقتل الأصوات المعارضة.

فكانت هذه الأحداث بمثابة الكابوس الذى صدم الإنسان الغربى، فى هذه الأثناء تسرب النقد البنيوى إلى الساحة بارتدائه لبوس العلم التجريبى فبدا وكأنه المخلص الوحيد لهذا الإنسان المهزوم، لكن عبثاً يحاول، فالإنسان الغربى وإن أبدى ترحيباً بالبنيوية بديلاً عن الوجودية، إلا أن يعلم أنها ثمرة من ثمار العلم الذى زرع الخوف وجلب اليأس له فى الحرب الكونية الثانية، وليس أدل على ذلك من القنبلة الذرية فى اليابان، فقط هو يريد أن يجد بديلاً يقاوم به فشله فى تحقيق السعادة، ولو إلى حين وهذا ما يفسر المدة القصيرة التى بقيت فيها البنيوية إذ ارتد عليها أهلها بارت ودريدا وفوكو سنة ١٩٦٦ فى جامعة

«هوبكنز» بالولايات المتحدة الأمريكية إثر المحاضرة التى ألقاها دريدا حول التفكيك، لتأتى ثورة للطلبة الفرنسيين سنة ١٩٦٨ تأكيداً لأفول شمس البنيوية وكل ما يمت بصلة إلى الموضوعية، ليجد الإنسان الغربى نفسه من جديد فريسة التيه والضياع، وما التفكيك إلا طريقة يعبر بها الإنسان الغربى عن تذمره من اليقين الموضوعى، فليجرب حياة الفوضى والحرية اللامتناهية عساه يجد السعادة التى طالما بحث عنها فى كل تيارات الفكر السابقة؟

والبنيوية فى دعوتها إلى الاهتمام بالجوانب الداخلية للنص الأدبى بعيداً عن كل ما يمت بصلة للنص، حتى صاحبه، تكون قد أعادت فكرة «سجن النسق» من جديد؛ إذ جعلت اللغة غاية فى حد ذاتها، بل أن الإنسان يولد فيها، فهى بيت الوجود كما يقول هيدغر، وما الإنسان، كاتباً أو حتى قارئاً، لا يملك إلا أن يستجيب لأنساقها الداخلية الثابتة، فليس له الحق أن يأتى بشىء من عندياته، ليجد نفسه فى سجن اللغة بعد ما فرّ من سجن القوى الاقتصادية الماركسية، وهذه الدعوة للبنيوية هى تأكيد لثورتها على الذات العارفة (الكوجيطو) عند ديكارت والمتعالية عند كانط، مع أن المتأمل لفلسفة ديكارت وكانط يجد أن البنيوية قد نمت فى أحضانهما، صحيح أنها تقف معارضة للتعالى(*) الذى أقرته الفلسفة العقلية، وقد ذكر هذا بول ريكو ـ فيما ذكر آنفاً ـ بأن البنيوية كانطية دون ذات متعالية.

لكن ألم يكن العقل الأداتى فى هذه الفلسفة هو النسق الذى سجنت فيه الذات؛ إذ كما لا يخفى فصلت الفلسفة العقلية الجسد فى الإنسان عن الذات بدعوى أن الجسد يمثل الخارج الذى يعرقل عملية الوصول إلى اليقين، والذات تعبر عن الداخل، لذا فستبقى قابعة فيه لبلوغ الحقيقة، أليس هذا هو ما يروم النقد البنيوى تحقيقه، حتى وإن اختلفت الأساليب، أى جعل الذات حبيسة سجن النسق، النسق عندها هو اللغة وعند الفلسفة العقلية (المثالية) هو

العقل، البنيوية أبعدت كل العوامل الخارجية التى تؤثر على الدلالة فى النص، والفلسفة العقلية أزاحت الجسد لوجوده خارج الذات حتى لا يؤثر على تحقيق اليقين.

والبنيوية وإن توسلت بالعلم التجريبى، الذى ناهضته الفلسفة العقلية، فى مقاربتها للنصوص لبلوغ العملية فى الدراسة، فكذلك الفلسفة العقلية استخدمت القياس، فقط عند البنيوية هو تجريبى قابل للملاحظة من خلال التحليل، أما فى الفلسفة العقلية فهو قبلى يعتمد على الحقيقة القارة الموجودة مسبقاً فى عالم المثل ويحاول بوساطة العقل البرهنة على صحة هذه الفرضية، أو قل هو منطق أرسطى ينطلق من مسلمة مفادها أن المقدمات صادقة، لذا فالنتائج تكون بالضرورة صادقة، وحتى البنيوية باتخاذها اللغة أساساً لولادة الدلالة تكون قد وقعت فى الأحكام الماقبلية، أليس التحديد المسبق لنظام اللغة، وطريقة عمله فى توليد الدلالة هو حكم قيمى. وإن ادعت التحليل، يجعلها أقرب ما تكون إلى المنطق الأرسطى فى الفلسفة العقلية.

لكن يبقى أن الإنسان هو الضحية فى المشروعين، وهذا يعنى أن الفكر الفلسفى الغربى الذى نشأت المشاريع النقدية فى كنفة جذر فكرة «موت الإنسان» وأقرها مبدأ سارى فى كل المشاريع الفكرية والنقدية، فها هو بارت يعلن موت المؤلف، فيقول بأن «المؤلف شخصية حديثة النشأة وهى من دون شك وليدة المجتمع الغربى من حيث تنبه، عند نهاية القرون الوسطى، ومع ظهور النزعة التجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية والإيمان بالفرد الذى واكب حركة الإصلاح الدينى إلى قيمة الفرد أو الشخص البشرى كما يفضل أن يقال»(١٥).

وبارت هنا يؤكد ما كانت عليه الذات فى المذاهب السابقة كالفلسفة المثالية والنقد الرومانسى، لذا فهو يعادى كل دعوة تنادى بدراسة شخصية صاحب النص للوصول إلى الدلالة فيه، لأن الكاتب حسبه لا يعدو أن يكون مجرد

«ناسخ» سام ومضحك معاً خال من المشاعر والانطباعات، مخلوق أجوف إلا من هذا «القاموس الهائل الذى يغرف منه كتابه» لا تتوقف وتتمثل كل قوته فى مزج كتاباته هنا ومعارضتها هناك دون الإبقاء على أى منها»(١٦)

لكن موت المؤلف ـ كما سلف ذكره ـ لا يقصد به الإنسان دماً ولحماً، وإنما الموت الرمزى، موت الذات العارفة والمتعالية التى أقرتها الفلسفة المثالية، والذات الحالمة التى نادى بها الرومانسيون. وهى فكرة تجد جذورها عند نيتشه فى دعوته إلى موت الإله، وكذا هيدغر فى سعيه لتقويض صرح الفلسفة العقلية (المثالية)، وعند فوكو أيضاً فى حفرياته. وتعالت بعض الأصوات فى الوطن العربى مساندة لهذه الفكرة، ليس هذا وحسب، بل اعتبرت ما جاءت به البنيوية هو تحرير للذات من سجن العقل، فها هو الدكتور عبدالسلام المسدى يقول: «لكن أهم مميز يمكن لنا اليوم أن نستنبطه من خصوصيات البنيوية على صعيد القراءة النظرية هو الموقع الجديد الذى احتله الإنسان ضمنها، فالفلسفات المألوفة كانت دائماً حسب تقديرنا تنطلق من شيء ما هو واقع خارج الإنسان لتنتهى إلى شيء ما يتجاوز حدود الإنسان بعد أن تكون قد غاصت فى عالم الوجود عبر الكائن البشرى، فالإنسان من حيث هو بذاته قد كان دوماً واسطة العقد فى القلق الفلسفى ولكنه لم يكن فى حد نفسه علة وجوده ولا غاية مطافه»(١٧).

إذاً، فالبنيوية والحال هذه قد حررت الذات الإنسانية من عبودية الفلسفات العقلية، فعزلتها عن الأشياء ولم تعد تتخذ مرجعاً فى الوصول إلى الحقيقة، كما جعلتها شاهداً على عملها فى النص، حيث يتسنى لها استنباط القوانين الموجودة فى أنساق النص. لكن نسى من يدعو إلى هذه النظرة بأن البنيوية، وإن حررت الإنسان من سجن العقل، وأبعدته عن أن يكون مرجعاً للفلسفة العقلية فى سعيها لبلوغ اليقين، فهى جعلته حبيس أنساق النص، إذ وإن ادعى أنه يحلل النص لكنه يبقى خاضعاً لبناه، ولا يحق له أن يضيف شيئاً من عندياته، فأين هى إذاً هذه الحرية؟

قد يوافق المرء على أن دعوة «موت المؤلف» كانت بمثابة رد فعل على مغالاة أنصار النقد السياقى (البيوغرافى) الذى أعطى المركزية فى دراسة النصوص، لكل ما يتعلق بالكاتب، لكن هذا لا يعنى إلغاء صوته تماماً والتغاضى عن إنجازه، إذ مهما تعددت مصادر الكاتب التراثية والبيئية والثقافية فى إبداع النص، فهو أولاً وأخيراً، تلك الموهبة التى وعت وجسدت من خلال التجربة فعل الإبداع، مع الإيمان بأن النص هو الأول والآخر فى تحديد قيمة الإبداع، تفادياً للوقوع فى الأحكام القيمية، وتخلصاً من سلطة الحضور التى يمليها على الناقد صاحب الإبداع.

لكن ـ كما سلف ذكره ـ فالبنيوية لم تبق فى الساحة النقدية إلا مدة قصيرة، وقد تعرضت للشرخ من قبل أهلها فوكو وبارت ودريدا، أضف إلى ذلك فإن مبالغتها فى إعطاء النص السلطة فى إنتاج الدلالة جعل أنصار التفكيك، ونظرية التلقى ينادون بضرورة إشراك القارئ فى إنتاج الدلالة، والبنيوية وإن بدت مناقضة لهذه الدعاوى، إلا أن إعلانها من «موت المؤلف» كان بمثابة التبشير بميلاد القارئ المبدع، حتى وإن تشددت فى موقفها حول انغلاق النص على نفسه، فلا يعقل أن ينتج النص الدلالة من تلقاء نفسه، فلابد من قارئ متمرس يملك آليات التحليل حتى يستطيع أن يحاور أنساق النص لإنتاج الدلالة، إذاً، لا ينكر جاحد أن الاتجاهات المسماة، «ما بعد البنيوية» قد خرجت من عباءة البنيوية، بل أنها ـ فيما سيكشفه البحث ـ ظلت محافظة فى بعض دعاويها على ما أقرته البنيوية، لا سيما مفهوم النص.

## ٢ـ نظرية التلقي: (نقد استجابة القارئ)

يكاد يجمع أهل الذكر من النقاد أن النصف الثانى من القرن العشرين، هو عصر ميلاد نظرية نقد استجابة القارئ؛ إذ بتراجع انتشار المد البنيوى فى

منتصف الستينيات، ووصول الإنسان الغربى إلى مرحلة الشك فى كل يقين موضوعى، لا سيما بعدما فشلت الآلة فى تحقيق السعادة لهذا الإنسان، بل كانت سبباً فى تعاسته وشقائه من جراء ما حصل فى اليابان فى نهاية الحرب الكونية الثانية، فكان ذلك إيذاناً برحيل النظريات ذات الصرامة الموضوعية، كما يعود هذا التخلخل فى مركز النقد الأوروبى، إلى إهمال البنيوية القارئ كطرف من أطراف المنظومة الإبداعية (المرسل، الرسالة، المرسل إليه)، وجعله حبيس سلطة النص.

هذا المعطى دفع بنقاد ما بعد البنيوية إلى الإعلاء من سلطة القراءة والقارئ، بل أصبح النقد فى حد ذاته ضرباً من أضرب القراءة، فظهر ما يسمى بالنقد الإبداعى، ومبدأ تعدد القراءات، ولا نهائية التفسير، هذا ما دفع بالنقاد الألمان ــ أمام هذه الضجة التى أثارها الإعلام آنئذ ــ إلى الإعلان عن علم جمال خاص بالتلقى، أطلق عليه مصطلح «نظرية التلقى»، أو كما يسمى فى النقد الأمريكى «نقد استجابة القارئ». إن أول ما يطالع البحث، تتمة لعرض المزاج الثقافى الذى أسهم فى ميلاد المشاريع النقدية، هو ارتباط نظرية التلقى الألمانية بالفلسفة الظاهراتية عند كل من هيدغر وغادامر، بل إن البعض يذهب إلى ربطها بمفهوم «الذات المتعالية» عند كانط، وحتى القول إنها بعث للذات الرومانسية من جديد، لما فى دعوتها من إعطاء الحرية للقارئ فى قراءة النص وفق منظوره الخاص.

تعد دعوة هيدغر إلى تقويض الفكر الفلسفى الغربى القائم على التفسير الميتافيزيقى أولى الدعوات لتغيير خارطة الدراسات الفكرية والنقدية، إذ بمحاولته، على غرار ما فعل نيتشه، الانطلاق من الوجود لمحاولة القبض على الدلالة، يكون قد أرسى دعائم لنظرية التلقى واستراتيجية التفكيك، فالوجود بالنسبة له غير قابل للتفسير النهائى، بل هو يومئ من خلال سطحه بأنه محدود المعالم، لكن ما إن تقربت منه إلا وبدا عمقه الذى لا قاع له وسعته اللامحدودة، وهو بذلك

غير قابل للتأويل، فكل تأويل ما هو إلا اعتقاد أو منظور من وجهة نظر قارئ معين قد يكون صحيحاً فى رأيه، لكن هو كذلك إلى حين، إذ سيقوم تأويل آخر يلغى الأول وينصب نفسه، وهكذا إلى ما لانهاية، أليست هذه هى «إرادة القوة» التى قال بها نيتشه، وهو ما ارتكزت عليه نظرية التلقى فى دعوتها إلى فتح باب تعدد القراءات، إذ يرى كل من ياوس وأيزر بأن المعنى بالمفهوم التقليدى لم يعد له وجود، حيث كان القارئ يبحث عن شىء خفى داخل النص، ويبذل جهداً فى محاولة إيجاد دلالة لهذا النص، لأن الدلالة لا تعدو أن تكون حواراً أو تفاعلاً بين القارئ والنص، وبين الأسئلة التى يطرحها النص والإجابات التى يقدمها القارئ، وبين الأجوبة التى لا يقدمها النص والأسئلة التى يثيرها القارئ الكاتب الجديد للنص.

بهذا المفهوم انتقل المعنى من النص إلى القارئ، بل هو حسب أيزر «أثر يمكن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده... إن العمل الأدبى ليس نصاً تماماً، وليس ذاتية القارئ تماماً، ولكنه يشملها مجتمعين أو مندمجين»(١٨)، ولعل هذا ما جعل أيزر ينادى بما أسماه «القارئ الضمنى» الذى يتفاعل مع أنساق النص لإنتاج الدلالة. إنه يجسد «إرادة القوة» التى دعا إليها نيتشه، بالرغم من أن هذا القارئ يولد من النص، وليس ذلك القارئ الذى يمسك النص بيده.

ولعل هذا ما يجعل نظرية التلقى تكون أقرب إلى البنيوية؛ إذ بتحديد مهام القارئ كونه يولد من داخل النص فهذا يعنى أن النص هو الذى يحدد الطريقة التى سيؤول بها، وهو عينه ما دعا إليه فيش، أحد المنظرين فى المدرسة الأمريكية، من خلال ما أسماه «الجماعة المفسرة»، أى أن القارئ، وإن مارس فعل القراءة مفرداً، فهو ينتمى لحظة تفسيره إلى جماعة هى التى تقرأ له النص الأدبى، وكلما غير الجماعة تغير تأويله للنص الواحد، لتكون القراءة بهذا

المفهوم عملية تعديل يقوم بها القارئ عبر قراءته المتعددة للنص. «فعندما نقرأ نصاً نكون باستمرار فى حالة تقييم واستقبال لأحداث غير منتهية أو مغلقة فى منظور واحد تتغير مع القراءات المتتالية. وهذا الطابع الجوال والهروبى لمنظور النصى يضطرنا إلى أن تكون نظرتنا تجاه النص عملية تضع دائماً فى الحسبان الماضى والمستقبل بحيث تشتمل عمليه القراءة على شيئين: تعديل فى التوقعات وتحول فى أنماط الذاكرة»(١٩).

أما ياوس فقد ارتبط اسمه بمفهوم «أفق التوقع» الذى لا يختلف فى معناه عن مفهوم «الجماعة المفسرة» عند فيش، وهو ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ فى النص؟ وهو المفهوم الذى رصده البحث عند غادامر من قبل، هذا ما يؤكد ارتباط نظرية ياوس بهذا المفهوم عند غادامر، لا سيما فيما اصطلح عليه ياوس حوار الآفاق وتفاعلها؛ إذ من خلال دعوة ياوس إلى الاهتمام بالقارئ فى التأريخ للأدب، أصبح القارئ فى المرتبة نفسها مع الكاتب، بل أن الفنية فى لأدب لا تتحقق إلا برد الاعتبار لتاريخ التلقى، لذا فالفن والأدب «لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك؛ أى من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور»(٢٠).

أما بالنسبة لتفاعل الآفاق الذى تأثر فيه ياوس بنظرة غادامر، فهو مفهوم يحاول أن يؤكد ما ذهب إليه هيدغر عندما جعله يؤمن بأن الإنسان قذف فى هذا الوجود منذ زمن بعيد وما وجود الواحد من الناس فى فترة معينة إلا تثبيت للتقاليد التى أرساها السابقون فى هذا الوجود الذى له، بدوره، بنيته الثابتة التى وجدت قديما، أى أن وجوده ما هو إلا تأكيد لوجود من كان قبله، وحتى يتم له معرفة ذلك عليه أن يرتبط بما أبقاه السابقون، لا ليكون نسخة طبق الأصل عنهم، بل ليتحاور مع أفكارهم ليؤسس واقعه الذى هو جزء من واقعهم، الذى

لا يقوى على القبض عليه مهما حاول السعى للمسك بالدلالة، لأن تغير الآفاق يجر معه تغير القراءات، ويحاول كل جيل أن يفرض قراءاته على حساب غيره من الأجيال (إرادة القوة)، حتى يحقق أفقه المتميز وشهادته التاريخية لعصره، فكم من نص صادره أهل زمانه وقتلوه فى مهده وهو اليوم يعبر عن عبقرية فذة فى الإبداع وسيبقى هو وغيره أبداً فى رحلة متواصلة ما دام أن هناك قراء سيعيدون بعثة من جديد انطلاقاً من أفق توقعهم، أو المؤسسة النقدية التى ينتمون إليها، يقول ياوس: «العلاقة بين الأدب والجمهور تستقطب أكثر من حقيقة أن كل عمل له جمهوره التاريخى والاجتماعى المحدد، وأن كل كاتب هو نظرة جيله أو أيديولوجية قارئيه، وأن النجاح الأدبى يستدعى كتاباً يعبر عما يتوقعه الناس من الكاتب أو كتاباً يقدم الناس فى صورة معينة»(٢١).

هذا المبدأ فرض على الدراسات الأدبية إعادة تركيب الأسئلة التى أجاب عنها النص، وبذلك يمكن معرفة كيفية تلقى القرّاء السابقين له، هذا ما يجعل حسب ياوس ميلاد تاريخ للاستقبال، يكون بمثابة التدوين لآفاق القراءة، واستجاباتهم عبر التاريخ. كما يتسنى، والأمر كذلك، الربط بين الماضى والحاضر، «فتاريخ الأدب ينبغى أن يكون عملية تتابع جدلية وديناميكية بين الأسئلة والأجوبة، وبين العلم والجمهور والعمل»(٢٢).

هذه الدعوة إلى ربط الماضى بالحاضر من خلال عملية التلقى يجعل نظرية التلقى وياوس تحديداً، أمام محاولة لخلق التوازن ـ الذى طمست معالمه البنيوية ـ بين ثنائية الداخل/ الخارج؛ إذ استطاع ياوس بصنيعه هذا التوفيق بين النظرة التاريخية التى قالت بها الماركسية، الداعية إلى المعطى التاريخى فى تفسير النصوص، والبنيوية الداعية إلى التركيز على بنية النص وإهمال السلطات الخارجية.

وكأن نظرية التلقى بهذا العمل تريد إرجاع التوازن الذى بقى حاضراً فى كل المشاريع النقدية السابقة، عدا فى عهد البنيوية، كما تحاول أن تجدد

الماركسية بإعطائها صبغة جديدة من خلال الدعوة إلى البحث عن تأسيس تاريخ للاستقبال.

كما أن الحوار والتفاعل الذى نادى به قطبا المدرسة الألمانية ياوس وأيزر جعلهما امتداداً للشكلية الروسية من خلال دعوتها إلى مبدأ «كسر الألفة»، أو التغريب» ؛ إذ لا ينشأ معنى للنص مثلما كان فى النقد القديم، وإنما يكون التفاعل أو الحوار الذى يحصل بين القارئ وأنساق النص بمثابة المعنى، ولكى يكون ذلك كذلك ـ كما سلف ذكره ـ على القارئ أن يكون متمرساً حتى يستطيع أن يتحاور مع أنساق النص، وهو إذ يفعل ذلك، يغير أفقه فى كل مرة وفق ما تمليه عليه الأنساق، أى يضطر كل ما خاب توقعه إلى تعديل أفقه المألوف أثناء القراءة حتى يصل إلى التفاعل مع النص، إذاً، لم يكن هذا ليحصل لو لم يجر النص القارئ من خلال أنساقه إلى تغيير افتراضاته التى قدم بها قبل أن يباشر النص، ألم يقم، والأمر كذلك، بنزع الألفة عن أفكاره السابقة التى جاء بها إلى النص، فى محاولة إلى تجاوزها بنقدها وتعديلها فى كل مرة يخيب توقعه لما يوجد فى النص، هذه هى وظيفة الفن، «هى أن يجرد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشىء إلى الحياة مرة أخرى، ومن هنا يصبح دور المتلقى بالغ الأهمية، وبمعنى ما، يكون الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل»(٢٣).

ليس هذا وحسب، بل يمكن اعتبار الدعوة المبكرة لياكبسون إلى الاهتمام بالعناصر التى تجعل النص أدبياً، أى الأدبية، بمثابة الإرهاص لعنصر ملء الفجوات التى يقوم بها القارئ أثناء حواره مع النص، وما دامت الأدبية تحدد بالأدوات التى يملكها القارئ/ الناقد لقراءة النص، فهى «العنصر الذى يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلاً من العمل نفسه شيئاً ذا قيمة، وموضوعاً جمالياً أصيلاً»(٢٤).

### ٣ ـ إستراتيجية التفكيك:

ربما قد يقول قائل، إن استراتيجية التفكيك ونظرية التلقى يمكن الجمع بينهما فى اتجاه واحد ما دام أن كلاً منهما ينطلق من القارئ كأساس فى إنتاج الدلالة، أضف إلى ذلك نشأة كل منهما بعد مغالاة الاتجاه البنيوى فى إعطاء السلطة للنص، قد يكون هذا القول صحيحاً إذا كان الحديث عاماً عن النقد الذى يعلى من سلطة القارئ، لكن إذا ما تعلق الأمر بخصوصية كل اتجاه فإن الأمر يتجاوز العموميات، كما أن هناك فروقاً جوهرية بين نظرة كل منهما إلى القارئ؛ إذ أن التفكيكية بالغت فى إعطاء الحرية المطلقة للقارئ فى إنتاج الدلالة داخل النص من غير شرط، فى حين حدت نظرية التلقى من هذه الحرية وربطت إنتاج الدلالة بأنساق النص، حيث لا يمكن للقارئ تفسير النص بما ليس فيه، وما القارئ المثالى (المبدع، الضمنى) إلا تلك الشقوق التى يفتحها النص للقارئ حتى يقبض على الدلالة فيه إن أمكن، كما أن استراتيجية التفكيك ترفض أن تكون نظرية أو مذهباً، فهذا يعد ضد مقولاتها التى انبنت عليها، فهى نادت بالتمرد على كل فكر مركزى، والقضاء على كل يقين موضوعى، فهى ـ والحال هذه ـ دعوة إلى لا نهائية الدلالة، كما أنها تهتم بنقد الخطابات النقدية والفكرية والفلسفية، أى أن عملها يقوم على نقد النقد، ولا سيما النصوص الفلسفية، لذا فهى أقرب ما يكون من الفلسفة منها إلى النقد، أما نظرية التلقى فهى، وإن دعت إلى حرية القارئ إلا أنها وضعت جملة من الشروط يتحرك فيها حتى لا يقع فى فوضى التفسير، مثلما هى عند أنصار التفكيك، كما أنها ارتبطت بدراسة النص الأدبى قبل غيره، لا سيما القصة والرواية، لذا فهى، وإن كان لها جذور فى الفلسفة الظاهراتية، أبعد عن مجال الفلسفة.

إن الكلام عن التفكيك يعود بالبحث إلى ما قام به نيتشه عندما دعا إلى تقويض الخطاب الفلسفى موجهاً سهام النقد إلى مفهوم الحقيقة فى الفكر

الفلسفى العقلى (المثالى)، وكذا إلى هيدغر، الذى يعده النقاد أول من قال بمصطلح التفكيك، إذ حاول ـ كما سلف ذكره ـ تعرية الفكر الفلسفى الغربى والنبش فى أنساقه قصد الوقوف عند الجذور الأولى التى كان عليها مفهوم العقل عند الحكماء الطبيعيين قبل أن يتغير مفهومه عند أفلاطون وأرسطو، حتى يتسنى له تقويض العقل الغربى ورده إلى أصوله الحقيقية.

ولما كان ذلك من الصعب تحقيقه، بسبب قوة إحكام نسيج العقل الأوروبى وانغلاقه على نفسه، لم يكن أمام هيدغر سوى زرع الشك فى كل الخطابات الفلسفية من خلال فلسفته التأويلية، التى حاول من خلالها فتح باب تعدد القراءات ولانهائية التفسير، وهو إذ يفعل ذلك، يقصد نزع اليقينية الموجودة فى الفكر الفلسفى وجعله مجرد خطاب قابل للتفكيك بعدد القراء المقبلين عليه، هذا من جهة، وهو يريد من جهة أخرى العودة من خلال استراتيجية التفكيك إلى مفهوم العقل عند الحكماء الطبيعيين؛ إذ ـ كما ذكر فى غير هذا الموضع ـ إن العقل عندهم يعنى الجمع بين كل الكائنات العاقلة وغير العاقلة، وبين السماء والأرض، أى أن كل الأشياء ذات دلالة واحدة لا يمكن فصل أى عنصر منها عن باقى العناصر.

وهو ـ أى هيدغر ـ بالرجوع إلى هذا المفهوم يروم الخلط بين الخطابات، لأنها، حسب هذا المفهوم، تعود إلى أصل واحد هو الكل عند الحكماء الطبيعيين، وما هو حاصل من تقسيم بين مختلف الخطابات (الفلسفة، الأدب،و الفنون الأخرى) ما هو إلا عمل قام به العقل الغربى بدءاً من أفلاطون. وهو عينه ما وصل إليه دريدا فيما بعد تأثراً بهذه النظرية، فدعا إلى المزج بين الأجناس الأدبية، ومن ثم ظهر مصطلح التناص، لأن هيدغر يعتقد بأن النصوص كلها ترجع إلى أصل واحد، لكن ما دام العقل الغربى قد حجب هذا الأصل بما قام به من خلال تحويل العقل (لوغوس) إلى منطق، بات من الصعب الوصول إلى ذلك الأصل فتبقى الدلالة مؤجلة إلى ما لا نهاية. كما

يمكن اعتبار ما قام به فوكو من خلال منهجه الحفرى فى كتابه «الكلمات والأشياء» دعوة صريحة إلى تفكيك العقل الغربى لكشف مواطن التناقض التى قام عليها.

أما الذى اقترن اسمه بمصطلح التفكيك حقيقة هو الفيلسوف «جاك دريدا»؛ إذ إليه يعزى الفضل فى تبنى المصطلح، والبراعة فى استثمار آلياته مركزاً نقده، على غرار أسلافه، على مركزية العقل والمعنى وفلسفة الحضور، وقد بدا النقد التفكيكى معه مميزاً بجملة من المصطلحات التى عرف بها نحو: الاختلاف، الإرجاء، التشتت، الهوة،. علم الكتابة، ميتافيزيقا الحضور، المركزية الغربية، مركزية العقل، مركزية الذكر ومركزية الصوت...

هكذا يبدو أن التفكيك أقرب المشاريع إلى الفكر الفلسفى وألصقها بالتراث الفكرى الغربى، وهو يرفض أن يكون نظرية أو مذهباً، لأن ذلك يلغى مبدأ عمله الذى يقوم على غياب المعنى، وهو إذ يفعل ذلك، يتمرد على البنيوية، كمشروع نقدى يقوم على أسس العلم التجريبى ـ العقلى، الذى يتنافى وما يدعو إليه، فالبنيوية تسعى إلى القبض على الدلالة داخل النص من خلال إعطائها مركز الاهتمام للغة، أما التفكيكية فهى دعوة إلى لا نهاية الدلالة، بجعل القارئ هو من ينتج الدلالة، وهى بهذه الدعوة تحافظ على تجددها واستمراريتها كمشروع لم يكتمل بعد، أو قل هى إنقاذ للحداثة من الانغلاق الذى نادت به البنيوية.

كما يرجع النقاد أصول التفكيك إلى مثالية كانط، التى أعطى من خلالها إلى الذات المتعالية دور البحث عن الحقيقة، مع ما يبدو من تناقض فى الظاهر؛ إذ من المعلوم أن التفكيك الذى بدأه نيتشه ومن بعده هيدغر، كان فى الأساس لأجل تقويض المفاهيم التى أقرتها الفلسفة العقلية (المثالية)، فكيف يمكن، والأمر كذلك، القول إن التفكيك له أصول تربطه بهذه الفلسفة؟ هذه هى

الخصوصية التى أثبت البحث من خلال حواراته أنها خاصة بالعقل الغربى دون سواه، حيث تبدو الأمور فى الظاهر متناقضة، لكن إذا ما حاول المرء استكناه الخلفيات المعرفية التى تتكئ عليها يجد أن مناطق الاتفاق أكبر من مناطق الاختلاف، وهى فى ذلك تعبر عن انغلاق العقل الغربى حول نفسه.

الفلسفة العقلية (المثالية) التى قادها كانط وديكارت جاءت كبديل عن سيطرة النزعة التجريبية فى الفكر الغربى، إذ بعدما فشل العلم فى بلوغ اليقين الموضوعى وتحقيق ما يرومه الإنسان تراجع فاسحًا المجال أمام الفلسفة العقلية (المثالية) التى تنطلق من العقل كأساس للمعرفة بدل الطبيعة باستخدام الملاحظة والتجربة، فحلت الذات المتعالية والعارفة بدل المعادلة والأشكال الهندسية والبراهين.

هذا يعنى أن الفلسفة العقلية (المثالية) نفت أن تكون الحقيقة/ المعنى موجودة فى الطبيعة (الخارج)، بل هى قابعة فى العقل (الداخل)، وما على الذات المتعالية أو العارفة إلا البحث عنها داخل العقل/ النسق، أى أن الحقيقة ـ أصلا ـ موجودة فى عالم المثُل (الميتافيزيقا) والعقل كأداة يبرهن على وجودها، أو قل يؤكد هذه الحقيقة ليس إلا.

أمام كل هذا، يمكن القول إن الفلسفة المثالية تمثل جانب الشك فى الفلسفة الغربية، بالرغم من أنها تنطلق من مصادرة مؤداها أن الحقيقة موجودة؛ إذ أن الحقيقة المفترضة لا يمكن استحضارها لتصبح قابلة للملاحظة والقياس كما كان يفعل العلم التجريبى فى البرهنة على صحة فرضياته، بل هى تؤمن بقدرة العقل/ النموذج/ المثال/ الأداتى الممثل فى الذات العارفة (الكوجيطو)، والذات المتعالية، ومادام أن الحقيقة غير حاضرة، بل متخيلة فقط، فهى تبقى دائمًا غائبة، وغيابها هذا هو دليل حضورها، ألم يقل أفلاطون بأن الأشياء الموجودة فى عالم الوجود حقائق زائفة لأن الحقيقة الحقة موجودة فى عالم

المثُل (العالم الحق)، وأن ما يحاكيه المبدع ما هو إلا صورة شائهة عن الصورة الأصل الموجودة فى عالم المثل، وهو بهذا لا يختلف عن موقف التفكيك، لأن الدلالة، والأمر كذلك، تبقى مؤجلة لأنها غائبة، وما الحاضر إلا تأكيد للغياب وزيف يخدع الباحث عن الدلالة، أليس هذا هو ما وصل إليه دريدا فى استراتيجية التفكيك، بأن المعنى مؤجل إلى ما لا نهاية، لأن الدال وهو يبحث عن المدلول لا يعثر عليه، لأن هذا الأخير يتحول بدوره إلى دال يبحث عن مدلول، وتبقى الدوال لعبة دون الوصول إلى معنى.

قد يبدو بأن هذه الدعاوى مجرد هرطقة أو لغة ميلودرامية، لكن لو تأمل الباحث فى الأسس التى قام عليها المشروع الحداثى سيجد أن الأمر بسيط ومنطقى، وأول هذه الأسس هو اللغة، ألم يقل الحداثيون بأن اللغة توجد قبل الإنسان، وبأنها بيت الوجود الذى تلتقى فيه كل الكائنات، وأنها نظام من العلامات لا يؤمن إلا بمنطقه الداخلى ولا يحيل إلا على نظامه القار، إذا فلم لا يمكن التسليم بلا نهائية الدالات ما دام أن النص لا مرجع له إلا داخله، فهو «حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة، بمرجع وهو ما اصطلح عليه (الدلالة المتعالية) أو (الدال المتعالى)؛ إن النص التفكيكى لا أصل له ولا نهاية»[٢٥].

## المرجعية الدينية للحداثة الغربية:

قبل أن تصل الرحلة إلى نهاية المحطة الأولى ارتأت أنها تقف عند قضية هى من الأهمية بحيث يمكن معها كشف بعض المحجوب من كثير ما تخفيه مشاريع الحداثة الغربية فى مستودعها، وقد بدا ذلك منذ أول انطلاقة فى مشروع البحث عن الخلفيات المعرفية التى تتكئ عليها الحداثة الغربية، وكان كلما يمضى البحث فى رحلته ازداد يقينه من سلامة الاعتقاد الذى أصبح فى

النهاية مع المشروع التفكيكي يقيناً يحتاج إلى أدلة للبرهنة على سلامة ما يدعيه، هذا المسكوت عنه هو الجذور الدينية (المسيحية واليهودية) ، التي يمكن القول بأنها الأساس الذي تستند عليه المشاريع الفكرية في أوروبا.

يتذكر القارئ أن أول نقطة انطلق منها البحث في رحلته كانت ثورة العلم التجريبي على الكنيسة، بدعوى أنها تدعو إلى التفسير اللاهوتي، وأنها تضطهد العلماء ولا ترضى بالأحكام التي يقرها العلم، هذا ما يجعل أي واحد يظن بأن الكنيسة الممثل الأول للديانة المسيحية معادية للعلم والتفكير العقلي، لكن الذي لا يمكن التغاضي عنه هو أن الكنيسة لا تمثل الديانة المسيحية، وإن ادعت الحق في ذلك، وإلا كيف يمكن تفسير ما كان يحاول بيكون القيام به، «كان يريد أن يضع عمله التجريبي في خدمة الكنيسة، وأن يضطلع العلماء بالتبشير»[٢٦] ، أليس في هذا محاولة لجعل العلم في خدمة الكنسية. كما توصل البحث إلى أن ما قام به رجال الدين الذين اضطهدتهم الكنيسة البروتستانتية في إنجلترا هو السعي إلى تأسيس دولتهم في البلاد الجديدة(أمريكا) على التبشير، حتى ولو اضطروا إلى استعمال أساليب القوة، فيما عرف باسم «رسالة الرجل الأبيض».

وما دام البحث في مسيرته قد سلم بأن كل المشارع النقدية نشأت في أحضان الفكر الفلسفي الغربي، وأنها نتاج طبيعي للمزاج الثقافي الذي تلقاها بالرعاية فكرة ولفظها مشروعاً نقدياً، فهذا ما يجعل البحث يقول إن التفكيكية أبرز المشاريع الحداثية وأكثرها التصاقاً بالفكر الفلسفي هي آخر المشاريع التي استقبلت هذا الزخم الفكري بكل خلفياته، كما أنها أوكلت لنفسها مهمة المراجعة والنقد لهذا الفكر من خلال تقويضه وتعرية بناه للوصول إلى الأساس الذي قام عليه العقل، لكن سلمت بالفشل وقالت باستحالة الوصول إلى الحقيقة فزرعت الشك ونادت بلا نهائية الدلالة ومبدأ تعدد القراءات، وبأن

النص هو فى الحقيقة مجموعة نصوص (تناص)، لذا من الصعب القبض على الدلالة فيه.

وهى ـ أى التفكيكية ـ فى كل دعاويها بدءاً من نيتشه وصولاً إلى دريدا كانت ثائرة على التفكير الميتافيزيقى، بدعوى أنه أقر بوجود الحقيقة وادعى ملكيتها، فكانت معظم سهام نقدها موجهة له، لكن المتأمل فى خطابات أنصار التفكيك يجد بأنهم سلموا بأن الميتافيزيقا موجودة فى فكرهم رغماً عنهم، بل أنهم يحملون إرثها، فى الوقت الذى يحاولون التخلص منها، وها هو نيتشه، زعيمها الروحى يقر بذلك فيقول، إنه لااستغناء «لنا أعداء الميتافيزيقا الذين لا إله لهم «عن العقيدة المسيحية»(٢٧).

ولعل هذا ما جعل دريدا يقر بصعوبة المهمة، أى تفكيك الميتافيزيقا الغربية، إذ وجد بأنها متشابكة متمركزة حول ذاتها ويرفد بعضها بعضاً، بحيث يصعب معها فعل التقويض.

وها هو «هللس ملر» أحد أبرز التفكيكيين فى النقد الأمريكى يعترف بما يجمعه بالفيلسوف الفرنسى دريدا، فيقول: «لقد فكرت فى السبب الذى يجعل أمريكياً (بخليقتى البروتستانتية) ينجذب إلى فكر دريدا مثلاً، وأعتقد أننى توصلت إلى الجواب، فهناك شبه بين أحد أوجه البروتستانتية الأمريكية، بل البروتستانتية إجمالاً، والتراث اليهودى فى أوروبا، وذلك أن الاثنين لا يطمئنان إلى التماثيل، والرموز، والصور المنحوتة، كما أنهما يشكان فى أن الأشياء قد لا تكون لما هو أصلح فى عالم أفضل العوالم الممكنة، إنه نوع من ظلام الرؤية الغريزى...»(٢٨).

هذا الاعتراف من الناقد هللس ملر بموروثه البروتستانتى ـ اليهودى، يؤكد ما كشف البحث فى عرضه للمكانة التى حظى بها التفكيك عندما هاجر من فرنسا إلى أمريكا، بخلاف البنيوية التى أشاحوا وجوههم عنها، وكأن حفاوة

الاستقبال كانت تتم عن الماضى المشترك بين التفكيك والذات الأمريكية التى تشكلت على مبادئ دستور ١٧٧٦ ، الذى أقر حرية الذات الأمريكية التى لا تقف أمامها أية سلطة، وقد تبين فى حديث «ملر» بأن الشك يراود الفرد البروتستانتى فى كل يقين.

وبحثاً عن الحقيقة الكامنة وراء هذه التصريحات سعى الدكتور عبدالوهاب المسيرى ـ وهو الباحث المختص فى الثرات اليهودى ـ إلى الإمساك بالخيط الذى يوصله إلى الجذور التى تربط بين التفكيكية واليهودية، وقد تمكن، استناداً على المصطلحات التى يقوم عليها التفكيك الوصول إلى الصلات الموجودة بينه وبين التراث اليهودى، أول هذه الخيوط، هو أن معظم دعاة الحداثة (التفكيك) من أصل يهودى (دريدا، هارولد بلوم، جابيس، كريستيفا، ليفيناس...) ، أما الخيوط الرئيسية، فتتمثل فى المناهج التى اتبعها هؤلاء والمصطلحات التى استخدموها فى الترويج لفلسفتهم.

عرف عن اليهود أنهم شعب مشتت فى كل بقاع العالم، لا يملكون أرضاً يؤسسون عليها كيانهم، وما فلسطين إلا أرض اغتصبوها، واليهودى فى قرارات نفسه يعلم بأنه سيبقى طول حياته فى السعى لتحقيق حلم الأرض، أو كما يسمونها «أرض الميعاد» ، لكن الأكيد فى كل هذا أن اليهودى يثير شفقة العالم بأنه إنسان مضطهد، مشرد ولا أرض له، ولا مأوى، وهو فى الحقيقة لا يريد الرجوع إلى الأرض المحتلة بالقوة، «فقد اقتلع اليهود من وطنهم الأصلى وتم إحلال شعب آخر محلهم، كما تم توطينهم فى بلاد غريبة عنهم، واليهودى يعيش فى بلاد الغير وكأنه مواطن فيها مندمج فى أهلها، مع أنه فى واقع الأمر ليس كذلك، فهو فيها وليس منها. فهو الغريب المقيم أو المقيم الغريب، أو الحاضر الغائب، وهو كذلك المتجول الدائم الذى يحلم دائماً بأرض الميعاد، وعلى وشك العودة دائماً، ولكنه لا يعود... فهو الدال المنفصل عن المدلول أو الدال الذى له مدلولات متعددة بشكل مفرط»[٢٩] .

أليس هذا ما يقوله دريدا ومن شايعه، إنها الدلالة المؤجلة، ولا نهائية التفسير، والشك في كل قراءة تقوم على إقرار المعنى الواحد، لأن في ذلك عدم إقرار بوجود الفرد اليهودى، الذى يبقى هائماً يؤجل العودة إلى أرض الميعاد إلى حين، ولو حاولت أن تجد تعريفا لليهودى لوجدت عدة تعريفات، فهناك اليهودى المحافظ، والإصلاحى، والمجدد، وهناك الملحد، واليهودى غير اليهودى، واليهودى المتهود، واليهودى بالاختيار، أو كما عرف بأنه «من يصفه الناس بأنه كذلك... أو من يشعر فى قرارات نفسه أنه كذلك»[٣٠]، ولعل هذا ما يلمسه الدارس فى الفلسفة الظاهراتية، التى أسسها نيتشه، حيث تصنع الإرادة القوية الحقيقة، فهى غير موجودة إلا من منظورها أو فيما تعتقد، إنها الحقيقة التى يعتقد اليهودى فى قرارات نفسه أنها حقيقة، فهى متعددة تعدد ما يعتقده الناس، فاليهودى/ الحقيقة اعتقاد من منظور معين يبقى قابلاً لتعدد الدلالة بتعدد قراءات الناس له.

كما يلاحظ أن العقيدة اليهودية تقوم على تعدد التفاسير؛ إذ الأصل عندهم هو التوراة ككتاب مقدس تلقاه النبى موسى ـ عليه السلام ـ من الله فى جبل سيناء، ويشاع عندهم، أنه تلقى شريعتين: «الشريعة الشفوية»، و«الشريعة المكتوبة»، أما المكتوبة فهى التى توارثها اليهود، كلهم، أما الثانية التى توارثها الحاخامات فقط، وتفسيراتهم التى دونت فى التلمود تجسد هذه الشريعة الشفوية[٣١].

المتعامل به والمتوارث عن العقيدة اليهودية هو التفسير الحاخامى، أى أن التلمود هو السائد أما التوراة فهى غائبة، لأن التفاسير الحاخامية ألغت حضورها بتعددها؛ إذ كل تفسير منها يحيلك على تفسير آخر إلى ما لانهاية، دون أن تصل إلى تفسير نهائى للكتاب المقدس الأصل (التوراة)، بل أصبح التلمود فى ظل تعدد التفاسير، الحاخامية هو الكتاب المقدس، فهو بمثابة النص الثانى، لأنه

مكتوب بيد الإنسان، وهو لذلك ثابت متغير مطلق وغير مطلق، باختصار هو مجموعة نصوص تحجب النص الأصل، لذا تغيب الدلالة وتؤجل إلى ما لا نهاية، لأنها تناص.

فالتفسير الحاخامى بهذا الشكل هو القارئ التفكيكى الذى اصطنعه نيتشه ودريدا، إنه إرادة القوة الذى يدخل النص من أية زاوية يشاء منصباً نفسه وصيا على النص/ التوراة بدعوى أن صاحبها قد مات (موت الإله، موت المؤلف)، لكن الأغرب في هذا أنه لا يوجد قارئ واحد، بل هم قراء كثيرون، أى لا يوجد تفسير حاخامى واحد بل هى تفاسير، كل واحد منها يحيل على الآخر، دون أن يكون هناك تفسير قار، فيحجب النص/ الأصل، ويضيع فى ظل هذه التفاسير، فتتعد الدلالة ويصبح النص نصوصاً والمقدس مدنساً، والمطلق نسبياً، والحاضر غائباً، والقراءة، إساءة قراءة، هو اليهودى الذى يعنى كل شيء ولا يعنى أى شيء. وحتى القارئ التفكيكى الذى يدعى بأنه هو الذى ينتج الدلالة بعد وفاة صاحب النص، إنما هو يخدع نفسه، إذ لا سلطة على النص الذى يأسر أيًا كان فى شبكة دلالاته، ليصبح القول قوله والكلمة كلمته، ألم يقل سوسير بأنه نظام من العلامات المنغلق على نفسه. فالقارئ ـ والحال هذه ـ لا يقول ما يعنى وإنما ما تعنيه الكلمات فى النظام، لهذا يسلم بالفشل فى القراءاة، تاركًا المكان لغيره، والغير للغير إلى ما لا نهاية.

لهذا رفض دريدا النصوص الشفاهية ودعا لما أسماه «علم الكتابة»، لأنه يعتقد بأن الخطاب الشفهى يشكل مركزية الحضور، حضور صوت المؤلف الأمر الذى يؤثر على عملية التأويل ويحجب ما تخفيه الكتابة، وهو فى هذا ينقد محاورات أفلاطون على لسان سقراط، حيث أثبت أن أفلاطون سيطر بصوته على الحوار، فقرأت الناس سقراط الأفلاطونى، لا سقراط الحقيقى الذى حجبه أفلاطون باللغة الشفاهية، ولو ترك الكتابة تعبر عن نفسها لما كان سقراط الذى

تعرفه اليوم الناس، وهو يتهم بذلك الفلسفة العقلية (المثالية) بإلغاء الكتابة، وإعطاء المركزية للخطاب الشفاهي. والفلسفة العقلية إذ تفعل ذلك، لأنها ترى في الكتابة قتلاً للحقيقة وتشويهاً لها، فهي حتى تبقى على الحقيقة لا تدونها، فجاءت ـ من هذا المنطلق ـ معاداة دريدا للعقل الغربي، فنادى بعلم الكتابة حتى يبقى القارئ في مواجهة شقوقها وفضاءاتها دون تأثير من صاحبها، فيصبح القارئ هو صاحب النص، وهذا ما حصل ـ كما سلف ذكره ـ في العقيدة اليهودية؛ إذ حل الحاخام/ القارئ محل الإله/ الكاتب.

وتشير الباحثة جياترى سبفاك في ترجمتها لكتاب دريدا (في علم الكتابة)، بأن هذا الفيلسوف الفرنسي يهودي «سفاردي»، وبأن بعض مقالاته مذيلة بتوقيع «حبر يهودي «اسمه رابي» Rabbi [٣٢]. لم «سفاردي» بالتحديد، لأن «دريدا» ينتمي إلى التراث السفاردي، وهذا التراث تبنى أسلوباً في التفكير يسمى الأسلوب «الماراني»، الذي انتشر في أوروبا الغربية ابتداء من القرن الثامن عشر، واليهود الذين تبنوا هذا الطريقة في التفكير عرفوا باسم «المارانو»، وهم يهود يقطنون شبه جزيرة أيبريا، الذين أخفوا اليهودية وأظهروا الكاثوليكية، وهذا هو جوهر التفكير الماراني، أن تقول شيئاً وأنت تقصد غيره[٣٣]. ولعل هذا ما يفسر ما يحاول دريدا قوله من خلال ما يروجه لمبدأ تعدد القراءات ولا نهائية الدلالة، لأنه يؤمن بأن ما يقوله النص في أصل وضعه غير ما يقول في سطحه، فلو أبقى على حياة صاحب النص لما كان هذا الشطط، لكن مادام أنه رهن ميلاد القارئ بموت المؤلف، فهو يسعى للتمويه والمغالطة، وهو إذ يقر ذلك، ينشر الشك في كل النصوص، بدعوى أنها تقف حاجزاً أمام حرية القارئ، لكن المضمر في كلامه هو أنه يؤمن بالتفكير الماراني الذي يبدى صاحبه عكس ما يبطن، فالشك وإلغاء كل يقين هو ما يبطنه، ويبدى حرصه على حرية القارئ ويحارب مركزية الصوت ومركزية العقل، حتى يبقى تراثه الماراني بعيداً

عن الانظار ولا يثار الشك فيما يدعو إليه، مادام أن المكتوب ليس له صاحب، فهو بقول ما يقول وسيبقى بقاء القراءات دون أن يكون هناك تفسير يصل إلى المسكوت عنه في خطابه.

وإن كان دريدا يخفي التفكير الماراني وراء خطاباته غير قابلة التأويل، ها هو «جابيس» الماراني التفكير - أيضاً - يكشف صراحة مقاصد المشروع التفكيكي في صورته النيتشوية، لا المارانية،«» هل من الممكن أن تكون حريتنا مربوطة إلى المحاولة اليائسة للكلمة لكي تفلت من الكلمة... إن علينا التخلص من المقدس في داخلنا لكي نعيد الله إلى نفسه ونصل أقصى حدود الاستمتاع بحريتنا كبشر»[٣٤].

هكذا، يخلص البحث من خلال هذه الوقفة إلى أن ارتباط خطاب ما بعد الحداثة باليهودية أعقد من أن يستكنه كاملاً، يكفي أن هذه الوقفة قد أطلت برأسها حول بعض ما شاء لها هذا الخطاب، في الوقت الحالي، أن تطلع عليه في انتظار ما سيسمح به مستقبلاً في قراءات أخرى، وحسبه هذه المصطلحات - أيضا - دليلاً عن بعض ما بقي مستوراً، وهي مصطلحات شاعت في كتابات دريدا، منها: التشتيت كرمز لتشتت اليهود في العالم وغياب أرض تأويهم، الانتشار رمز الهجرة الأبدية للفرد اليهودي، الذي خرج من وطنه إلى غير رجعة، الاختلاف كرمز لتعدد مفاهيم الفرد اليهودي، الذي يعني كل شيء ولا يعني أي شيء، هو من يعتقده الناس كذلك، أو من يظن في قرارات نفسه أنه كذلك (غياب الدلالة)، الهوة كرمز لتحول الدلالة في كل قراءة وعدم ثبات المعنى، لأن اللغة لا تعترف إلا بمنطقها الهروبي، لأنها ذلك الشيء الذي لا شيء له والنوع الذي لا نوع له، أي اليهودي لا تعريف له، والتفسير الحاخامي الذي لا أصل له.

**خلاصة الباب:**

هكذا، وتأسيساً على ما تقدم، لا تزعم هذه القراءة أنها استطاعت استكناه كل خبايا المشاريع الحداثية، بل قصارى ما قامت به هو الوقوف عند المسكوت عنه داخل نص خطابها، والبحث عن ذاكرة النص المفقودة، وبعد التنقيب عن هذه الحلقة المفقودة في نسيج الخطاب، يمكن القول، إن المشاريع الحداثية نتاج طبيعي للفكر الفلسفي الغربي، وما بدا من خلاف في ظاهر مقولاتها ما هو إلا خداع يحجب به العقل الغربي مدى تشابك ضفيرته، وكان البحث في كل وقفة يتلمس هذا المعنى، بل كان يلح عليه في كل وقفة مع عبارات النصوص، إن لم يكن في كل كلمة منه. إنها باختصار ما يمكن تسميته عناوين الحداثة، والتي يمكن إيجازها في الآتي:

١ ـ النص بالمفهوم البنيوي يدعي بأنه مغلق على نفسه، لأنه نظام من العلامات التي لا تحيل إلا على معجمها الداخلي، فهو لا يسمع إلا صوت أنساقه التي يدعي أنها وحدها التي تملك الحقيقة/ المعنى، وبيدها مصير القراءة، وما القارئ إلا ذلك العبد الخاضع لسلطة النص، يقول ما تقول، أما النص بالمفهوم التفكيكي، فهو المنفتح أبداً على القراء، والذي يقول كل شيء ولا يقول أي شيء، الفلوت المخادع، يغري القارئ بأنه طيع، وسهل المنال، لكن هو مخاتل، عصي الطبع، وما دعوته بأنه منفتح إلا وسيلة يجعل بها القراء يقبلون عليه، بعد ما ضجروا من النص البنيوي، بيد أن الحقيقة هي أنهما واحد، النص البنيوي والتفكيكي، الأول تعنت وأصر على إظهار جبروته وقهره أمام القارئ، والثاني يظهر غير ما يبطن؛ إذ أخفى سلطانه وأظهر حلمه ونعومته حتى يستميل عقل القارئ ليس غير.

ويكفي دليلاً على ذلك أن أنصار نظرية التلقي أيزر، وياوس، وفيش أكدوا أن القارئ في حواره مع النص يتفاعل مع بناه حتى ينتج المعنى، لكن دون أن

يفرض سلطته على النص، لأنه أنساقه وأنظمته ثابتة، فلا يستطيع هذا القارئ أن يقوله ما لا يرضى عن قوله، لذا فأيزر جاء بمفهوم «القارئ الضمني»، أى ذلك الذى يولد من داخل بنى النص وأنساقه أثناء ملء الفجوات الفارغة، وما دوره إلا القيام بتعديل آفاقه وفق ما يمليه النص عليه[٣٥]، ليس إلا، وكذلك ما أقره ياوس بمبدأ «أفق التوقع»[٣٦]، حين جعل القارئ فى استقباله للنصوص مرتبطًا بتفاسير النصوص السابقة، أى أنه خاضع فى قراءاته المنظومة قرائية شاملة هى التى تقرأ له النصوص، وهو، إذ يقر ذلك، يسعى لكى يجعل النص، دائما وأبدًا، و بعيدًا عن كل مفهوم، فهل يؤخذ بتفسير الذين عاصروه أم الذين استقبلوه فى الحاضر أم من ينتظرونه فى المستقبل. أما فيش فقد وضع ما أسماه «الجماعة المفسرة» التى تقرأ النصوص للقارئ، وكأن القارئ لا يستطيع أن يقرأ النصوص، ما يريده من وراء هذا هو أن يجعله وهو يقرأ النصوص تحت لواء مؤسسة نقدية تنشأ لديه من خلال ترسبات الخبرات القرائية، وهو إذا غير هذه الجماعة، فإن تفسيره يتغير حتى للنص الواحد، وهو بهذا يعطى السلطة للنص على حساب القارئ، وحتى دريدا، الذى يدعى بأنه أعطى الحرية المطلقة فى قراءة النصوص لا يعدو أن يكون ادعاؤه مجرد خداع وإلا كيف يمكن تفسير مفهوم الانتشار عنده ومفهوم الاختلاف، وغياب المعنى، ولا نهائية الدلالة، والتناص، أليس فى كل هذه المصطلحات تأكيد على أن النص هو السيد والقارئ هو المسود.

إذًا، فالنص، والحال هذه، أعقد من أن تطاله يد القارئ مهما أوتى من إرادة قوة وخبرة، فهو الحاضر الغائب، المنفتح على كل الأزمنة والأمكنة، هو مجموعة من النصوص أفرزتها ذات الإنسان الحاضر/ الغائبة، والحداثة إذ تعلن تناقض مفاهيم مشاريعها إنما تؤكد انغلاقها على نفسها وتمركزها حول ذاتها.

٢ ـ موت المؤلف، يعد أساس قيام خطاب الحداثة، فميلاد القارئ مرهون بموته، مع أن الفكر الغربى فى مسيرته كلها كان دائماً يقول بأنه جاء لتحرير الذات الإنسانية، ترى أهو يخادع نفسه؛ إذ كيف يقول ذلك وهو فى كل مرحلة كان يحبسه فى سجن من سجونه؛ تارة كمعادلة رياضية فى سجن الطبيعة، وأخرى كذات عارفة ومتعالية فى سجن العقل. ثم كإرادة قوة فى سجن الشك والعدمية، إلى أن وصل إلى القرن العشرين وقد أصبح بضاعة فى سجن الرأسمالية نتاج العلم التجريبى وحتى الماركسية التى رفعت شعار الجماعة والحريات، قتلته فى سجن القوى الاقتصادية بعد أن سلبيته القدرة على التحكم فى مصيره، ليصل مع البنيوية إلى سجن اللغة ويحال بعدها إلى سجن العدمية من جديد مع المشروع التفكيكى، فأصبح تائهاً غارقاً فى الشهوات وكأنه يريد أن يستنفد كل ما عنده من طاقة ليصل إلى أبعد ممكن فى ذاته فيفرغها، إنه انتقل من النقيض إلى النقيض، من سجن العقل/ التجربة/ اللغة إلى سجن اللاعقل/ الشك/ العدمية. ترى ما عساه يفعل وقد وصل به الحال إلى ما أسماه «چورچ بطاى» التجربة الباطنية، أو اقتصاد الخسارة بدل اقتصاد الربح؟

حاول الفيلسوف هابرماز أن يجيب عن هذا السؤال، محاولا إعادة تقييم وتقويم للفكر الغربى فى مسيرته، وكان من بين ما وصل إليه فى أطروحاته، هو أن الحضارة الغربية أقامت جميع مفاهيمها على مركزية «العقل الأداتى»، الذى سجن الذات وأحكم الإغلاق عليها، وعندما حاولت هذه الذات أن تتحرر لم يكن أمامها سوى كسر هذا النسق، لكنها عندما تحررت لم تجد بديلاً يسير بها نحو تحقيق ما تصبو إليه، ألا وهو سعادتها، بل أن رغبتها فى التملك والسيطرة أوقعتها فى سجن أدهى وأمر، ألا وهو سجن الشك والعدمية، بعدما خاب طموحها فى نتائج العقل والعلم، فهى، إذاً، انتقلت من النقيض إلى النقيض(٣٧).

وما يقترحه هابرماز هو ما أسماه «»العقل التواصلى» ، وهو عقل «يرتبط بالحداثة ينتجها وتنتجه، ويستفيد من كل معطيات العقل النقدى، ويتجاوز ارتكاسات العقل الأداتى، ويطرح نفسه بديلاً للممارسات العقلية، الإجرائية منها التى تمحورت حول العقلانية التقنية بنزعتها العلمية الوضعية، والعقلية الخالصة التى تمركزت حول ذاتها فى الميتافيزيقا...»[٣٨].

فهو، أى هابرماز، يريد بمشروعه فتح مجال الحوار مع كل العقول، لا ليعطى المركزية للعقل الأداتى الذى أقرته الميتافيزيقا، بل هو نقد يجريه العقل على نفسه فيقوم بتحطيم كل المفاهيم التى أرست الفكر الغربى، وهو بصنيعه هذا يؤكد أن مشاريع التقويض التى تبناها نيتشه، وهيدغر، وفوكو، ودريدا لم تحقق مأربها، لأنها لم تقدم البديل، بل اقترحت النقيض، وحتى يتم علاج ذلك، والقول لهابرماز، «نتصور المعرفة بوصفها معرفة يتوسطها التواصل، عندئذ نقيس المعرفة نفسها بملكة يمتلكها أشخاص يتصفون بالمسئولية ويشاركون فى تفاعل، توجههم وفقاً لمطالب مصداقية تستند إلى اعتراف متبادل بين الذوات»[٣٩].

ويجد هابرماز هذا العقل التواصلى فى فلسفة هيغل صاحب الجدل، فهو حسب هابرماز الوحيد الذى أقام حواراً بين الذات والآخر من خلال منهج الجدل، إذ تتحول الذات إلى موضوع فتحقق حريتها، لكن، والقول لهابرماز، هيغل عندما أغلق النسق معلناً إيقاف الجدل يكون قد أعاد الذات لما كانت عليه (سجن العقل)، وهو ما أنتبه إليه ماركس عندما قال مقولته المعروفة، بأن الجدل الهيغلى يمشى على رأسه؛ إذ يرى ماركس «أن الأفراد قادرون على التحول إلى كائنات تواصلية بواسطة العمل، ومن ثم يتحول الإنسان من ماهية إلى ممارسة، ويتحول العقل إلى تاريخ»[٤٠].

لكن ألا يقع هابرماز فى مأزق قهر الذات من جديد، مادام أن مشروعه يستند على مقولات ماركس؟ إذ الإنسان ـ كما سلف ذكره ـ فى المشروع الماركسى، وإن بدا صانعا لتاريخه فهو خاضع للقوى الاقتصادية التى تتحكم فى علاقاته ومصيره، لكن حسب الدكتور «عبدالله إبراهيم» فإن هابرماز، وإن يجد شرعية نظرته فى المشروع الماركسى، إلا أنه «لا يتصل دوغمائياً بالإرث الماركسى، إنما وسط المناخ الذى أشاعته جماعة النظرية النقدية، تمكن من تطوير منظور نقدى له فاعلية فى استدراج كثير من الممارسات الخاطئة، مؤكداً على ضرورة إشاعة مفهوم التواصل أساساً لتفكير عقلى يقوم على نسق الاتصال بديلاً عن نسق الانعزال»(٤١).

تلكم هى عناوين الحداثة، حاول البحث التقرب منها لقراءتها وتقديمها بالوجه الذى ارتضاه لهذه القراءة، دون أن يكون فى ذلك ادعاء بامتلاك الإجابة الشافية القارة التى تتسلط بما تعتقده، فهى لا تعدو أن تكون فاتحة لمتعة القراءة، واللذة التى لا يملك القارئ سلطة أمام رغباتها المتجددة فى كل حضور، الحاضرة فى كل قراءة متجددة.

ترى، أهناك شك فى هذا التشابك بين اتجاهات الفكر الفلسفى الغربى؟ إذ كيف يعقل ـ لولا هذه الحقائق المتوصل إليها ـ القول، إن الفلسفة العقلية (المثالية) تتقاطع مع استراتيجية التفكيك، التى أرسى دعائمها نيتشه، الذى أسس فلسفته المنظورية لمحاربة الحقيقة التى أقامها الفكر الفلسفى العقلى (المثالى).

لكن ـ كما ذكر آنفاً ـ هذه هى خصوصية العقل الغربى. يظهر غير ما يبطن؛ علم تجريبى يثور على سلطة الكنيسة التى حبست الحقيقة ومعها الإنسان فى التفسير اللاهوتى (الداخل)، ليقيم فكره على أساس الملاحظة والتجربة (الخارج)، مع الاستعانة بالعقل، بدعوى تحرير العلم ومعه الإنسان من الأساطير

والترهات التى أقرتها الكنيسة، ثم جاء الفكر الفلسفى العقلى (المثالى) مدعياً أن العلم التجريبى قلل من قدرة العقل فى البرهنة على وجود الحقيقة، وسجن معه الذات فى المعادلات الرياضية، حيث الحقيقة قابعة فى العقل (الداخل)، وما على الذات العارفة أو المتعالية إلا أن تنفصل عن الجسد (الخارج)، وتحرر نفسها للبحث عن الحقيقة الموجودة فى داخلها (العقل).

ثم جاء نيتشه بفلسفة الشك، داعياً إلى تعرية الفكر الفلسفى الغربى من الخرافات، التى أقامها العقل (المثال) حوله بدعوى أنه يملك الحقيقة، بل هى موجودة ليقيم بديلاً أطلق عليه الفلسفة الظاهراتية، التى لا تؤمن إلا بالظاهر فى إدراك الأشياء، بعيداً عن العالم الميتافيزيقى الغيبى، وهو فى ذلك يرى بأن الحقيقة وهم من الأوهام أقرها العقل فى مسيرته من أفلاطون إلى كانط وديكارت، لذا فهى لا توجد إلا إذا اعتقد الباحث عنها أنها موجودة، أو يرى من وجهة نظره أنها هى، فتحول الفكر الفلسفى معه إلى شك لا نهائى فى الحقائق التى أقرتها الفلسفات السابقة، وهو أيضاً، على غرار الفلاسفة السابقين، يدعى بأن دعواه هذه هى محاولة لتحرير الذات من نسق العقل ومن الحقيقة القارة الوهمية التى أثبتها العقل؛ إذ لا حقيقة إلا حقيقة الذات، التى تعتقد من منظورها أن الحقيقة موجودة (إرادة القوة).

ومن بعده الفيزياء النسبية مع أينشتين ازداد العالم شكاً فى كل يقين موضوعى، ليفتح الإنسان الغربى عينيه على نتاج هذه الأفكار مجسدة فى المشاريع النقدية فى القرن العشرين، بدءاً بالإرهاصات (لسانيات سوسير، الشكلية الروسية، النقد الجديد، الماركسية، الوجودية)، وصولاً إلى المشاريع، الحداثية، وكان كل مشروع يلفظ المشروع البديل ويخرجه من عباءته.

إذاً، لم يكن هذا التحول فى المنظومة الاصطلاحية النقدية للنقد الحداثى مجرد صدفة، بل هو ارتباط وثيق الصلة بأصول التراث الفكرى الفلسفى

الغربى. لكن، إذا كان الأمر كذلك، فأين هى المصطلحات النقدية التى كانت تدير نقد ما قبل الحداثة؟ ألا يمكن القول، إنها لم تعد ملائمة للمرحلة الجديدة (النقد الحداثى) فتوارت فاسحة المجال لنظيراتها من الفلسفة؟ وهل الخطاب النقدى بثوبه الجديد هذا يكون قد تخلى عن مبادئه التى قام عليها منذ أرسطو، بوصفه مؤسسة قضائية يحتكم إليها المبدعون فى تقويم إبداعاتهم؟

فهل أصبح كتابة إبداعية لا يعنيها التقويم، ولا الوصاية على الإبداع، بقدر ما يسعى إلى الإثارة ولفت الانتباه إلى نفسه أولاً وقبل كل شىء؟ أتراه بصنيعه هذا فقد مكانته وأصبح مجرد نص ينضاف إلى كومة النصوص الإبداعية؟ هل هو بذلك يجسد مبدأ السؤال، الذى لا ينتظر إجابة كما يقول الحداثيون؟

إذا كان الذى وصل إليه النقد فى هذا العصر، ما هو إلا تتويج طبيعى لمسيرة الفكر الفلسفى الغربى، فأين النقد الحداثى العربى من كل هذا، ألا يدعى النقاد الحداثيون العرب أنهم إما أن يكونوا حداثيين أوفياء للنسخة الغربية وإلا فقدت نصوصهم سمة الحداثة؟

هل بهذا التبنى يبقى الخطاب النقدى العربى وفياً لأصوله، كما هو عند نظيره الغربى، أم إنه يصبح صورة منسوخة للنقد الحداثى الغربى، وإذا كان ذلك كذلك، فهل يقع فى المحظور، ما دام أن الخطاب النقدى الغربى وثيق الصلة بأصوله الفلسفية، وفى لتراثه الفكرى.

ألا يقع النقاد الحداثيون العرب فى تناقض، إذ كيف يتم استخدام مصطلحات نقدية فلسفية المرجع، مأخوذة من بيئة ثقافية تختلف عن البيئة الحضارية للنص المقارب، بل تناقضه؟ أم أن النقد معرفة عالمية يمكن استقطابها وتبنى مقولاتها دون أن يكون فى ذلك مساس بماضى الشعوب وتراثها، شريطة أن يراعى الناقد المستورد مبدأ الحوار حتى لا يقع فى فخ المطابقة، فيحقق بذلك الاختلاف عن الآخر/ الأصل.

هذه أسئلة كان لزاماً على البحث طرحها، حتى يتسنى له تحديد معالم المحطة المقبلة التى سيقف عندها تتمة لرحلته، أضف إلى ذلك، فإنها كانت بمثابة وضع النقاط على الحروف، بعد إنهاء النبش فى أصول ومنابع الحداثة الغربية، أو قل هى استنتاجات ونتائج يمكن اعتبارها مدخلاً لائقاً للحديث عن الحداثة النقدية العربية.

## هوامش الفصل الثانى

(*) خصص ليفى شتراوس فصلاً كاملاً من كتابه «الفكر البدائى» لمناقشة كتاب «العقل الجدلى» لسارتر، محاولاً إثبات مدى قيمة العقل التحليلى الذى أهمله سارتر، وجعله فى المرتبة الثانية بعد العقل الجدلى.

(١) إديث كرزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، ص ٥٢.

(٢) رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص فى التفكير الأدبى المعاصر، مجلة «عالم الفكر»، الكويت، م٢٣، ع١. ٢، يوليو/ سبتمبر - أكتوبر/ ديسمبر ١٩٩٤، ص ٤٧٤.

(٣) محمد على الكردى، النقد الجديد - والأيديولوجيا، مجلة «فصول»، م٥، ع٤، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر، ١٩٨٥، ص ٥٠.

(٤) تيرى ايجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، ١٩٩١، ص ٧٦.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) المصدرنفسه، ص ٨٠.

(٧) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٨) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٩) المصدر نفسه، ص ٨٤.

(10) Martin Heidegger, "Letter on Humanism", (1947) trans., ransk Fapuzzi and J. Glenn Gray in Martin Heidegger, Basic Writings, ed. David Farrel Krell (New York: Harper & Row , 1977), P. 193.

نقلاً عن: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ١٥٣.

(١١) تيرى ايجلتون: مقدمة فى نظرية الأدب، ص ٩١.

(١٢) المصدر نفسه: ص ٩٢.

(١٣) محمود الربيعى: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، ص ٣٢١.

(14) Northrop Frye, anatomy of Criticism. 1957 (Princeton: Princeton (1973), p. 96, 97.

نقلاً عن: د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة. ص ١٥٩.

(*) التعالى الفلسفى: كل فلسفة تدعو إلى اكتشاف الحقيقة انطلاقًا من الفكر وبعيدًا عن التجربة والملاحظة.

(١٥) فاضل ثامر اللغة الثانية، ص ١٢٩.
(١٦) محمود خضر خريطلي: إشكالية موت المؤلف. مجلة «الآداب»، جامعة قسنطينة. ع٤، ١٩٩٧، ص ٢٨٦.
(١٧) عبد السلام المسدى،: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥، ص ص ٢٨، ٢٩.
(١٨) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى الثقافى، جدة ط ١، ١٩٩٤. ص ٢٠٢.
(١٩) خوسيه ايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، ١٩٩٢، ص ١٣٤.
(20) H.R. JAUSS: Pour une esthétique de la réception, Traduit de l'alamend par Claude Mallard, Editions Gallimard, Paris, 1978, p 126.

وانظر: روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص ١٥٢.
(٢١) يوسف أنور عوض: نظرية النقد الأدبى الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٤، ص ٥٦.
(٢٢) خوشيه إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية: ترجمة: حامد أبو حامد، ص ١٢٩.
(٢٣) روبرت هولب: نظرية التلقى، ص ٧٢.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(٢٥) عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، ص ١٣٠.
(٢٦) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، ص ٦١.
(٢٧) عبد الوهاب المسيرى: إشكالية التحيز (رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد)، سلسلة المنهجية الإسلامية، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الولايات المتحدة الأمريكية، ط٣، ١٩٩٨، ص ١٩٨.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٩.
(٢٩) عبد الوهاب المسيرى: اليهودية وما بعد الحداثة (رؤية معرفية)، مجلة «إسلامية المعرفة»، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الولايات المتحدة الأمريكية، ع١٠، س٣، خريف ١٩٩٧، ص ٩٧.
(٣٠) عبد الوهاب المسيرى: اليهودية وما بعد الحداثة، ص ٩٨.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٩٥. وينظر أيضاً فى هذا الصدد تفصيل أمبرتو إيكو اما أسماه بـ «المتاهة الهرمسية»، أثناء حديثه عن دريدا ومشروعه التفكيكى، ذى الأصول اليهودية.

Umvperto Eco: Les limites de l'interpreétations, Traduuit de l'italien par Myriem Bouz aher, Ed, Grasset & Fasquell, Paris, 1992, pp 368, 374.

(32) Gayatric C. Spivak (tr): Of Grammatoloy (Baltiimor: The John Hopkins Univ Press, 1976), pp. IX, p. 317.

نقلاً عن: عبد الوهاب المسيرى: إشكالية التحيز، ص ٢٠١ (الهامش).
(٣٣) عبد الوهاب المسيرى: اليهودية وما بعد الحداثة، ص ٩٦.
(٣٤) عبد الوهاب المسيرى: إشكالية التحيز، ص ٢٠٢.

(35) Voir: J. Habermas: Théoriede l'agir communicationnel. Ed, Fayard, pp. 159..

(36) H.R. JAUSS: Pour une hermenetique littéraie, Traduit de l'almend par Maurice Jacob., Editions Gallimard, paris. 1988. pp 357, 394.

(37) Voir: Wolfang Iser: L'acte de lecture (théoride l'effet esthétique), traduit de l'almend par Evelyne Sznycer, Ed, Pierre Mardaga, 1985, pp. 62, 63.

(٣٨) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية، ص ٣٥٦.

(٣٩) المصدر نفسه: ص ٣٥٩.

(٤٠) محمد مزوز: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس ص ٢٨.

(٤١) عبد الله إبراهيم: المصدر السابق، ص ٣٥٩.

# الباب الثانى

# أزمة المنهج فى الخطاب النقدى العربى المعاصر

# الفصل الأول:
# الحداثة العربية والمرجعيات المستعارة

## فاتحة الباب:

تعدّ قضيّة المنهج النقدية من القضايا الشائكة التى كانت، وما تزال، تحظى باهتمام الكثير من أهل الدراية فى مجال البحث، وهو اهتمام يعبّر عن مدى القيمة الحقيقية المتزايدة، التى أصبحت تعنى بها هذه القضيّة فى مجال البحث العلمى بمختلف جوانبه ومستوياته. ولعلّ هذا ما يفسّر ـ بلا شكّ ـ العدد الهائل من الدراسات والأطروحات، التى أعدّت فى سبيل الوقوف عند جوهر القضيّة، بيدَ أنّ المتمعّن فى هذا الكمّ الهائل من الدراسات، لا يجد ما يثلج الصدر ويشفى الغليل؛ إذ غاب عن أصحابها الوعى المنهجى فكانوا بعيدين عن عمق الإشكالية المطروحة فى تشعباتها وأبعادها المختلفة.

هذا ما يجعل الباحث يعتقد، يقيناً، أنّ سؤال المنهج، وإن حامت حوله جهود الباحثين، فهو يبقى بحاجة ماسّة إلى الدراسة الجادّة، الواعية بطبيعة الإشكالية ومختلف مظاهرها، التى تعمل على النّبش والحفر فيما وراء المقول فى الخطاب النّقدى، وتعريته وكشف المسكوت عنه، إذ أنّ المتتبّع للممارسات النّقدية فى

خطاب الحداثة النّقدية العربية، يجد أنّ المناهج المستخدمة غربية الأصل، ممّا يضع مستخدميها من النقّاد أمام إشكالية التأصيل المنهجي.

وغنى عن البيان، بعد كلّ ما أقره البحث فى رحلته، مدى وفاء المناهج الغربية لأصول نشأتها، وتحيّزها للأنساق الحضارية التى أسهمت فى تشكيلها وتأصيلها. والبحث إذ يثبت ذلك، يروم كشف التناقض الذى وقع فيه الكثير من النقّاد العرب فى مقارباتهم النّقدية؛ إذ يعتقدون بأنّ هذه المناهج لا تعدو أن تكون أدوات إجرائية يُتَوسّل بها لتحليل النصوص الإبداعية، متناسين المضامين الثقافية التى تحملها هذه المناهج، والتى تتلاءم والبيئة الحضارية الغربية التى أفرزتها. ليس هذا وحسب، بل أنّ بعض المقاربات النّقدية تحوّلت إلى معمل تجريبى للمناهج النّقدية، مع أنّ مأربها هو إضاءة النصّ، فغدت النصوص الإبداعية حقلاً تجريبياً لتقديم المناهج الحداثية، فتحوّل المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدلّ بالنص على مدى كفايته الإجرائية.

والجدير بالذكر، انطلاقاً من هذه الشرفة، هو أنّ وراء هذه الحقيقة يكمن سر التعثر الذى يعانيه الخطاب النقدى العربى المعاصر ـ وهو يحاول أن يطبق المناهج الغربية ( البنيوية، الأسلوبية، السيميولوچيا، التفكيكية) ـ الأمر الذى جعل تلك المحاولات لا تتعدى التنظير إلى الإنجاز، إلا فى نطاق محدود، لأنها لا تنطلق من النص قصد استكناه دلالته، بل تسعى لإيجاد مبررات لأدوات المنهج المتوسل به، فيحدث التنافر بين النص والمنهج، فتغيب الدلالة، وتطمس معالم النص، ويسود الغموض، وتغطيةً لهذا الغموض يلجأ الناقد الحداثى ـ سيراً على أثر النقاد الغربيين ـ إلى استخدام الجداول والمنحنيات والخطاطات، التى تزيد من غربة المنهج وفشله فى الوصول إلى استنطاق الدلالة، بل أنها عبرت ـ حقيقة ـ عن الاضطراب الفاضح لدى هؤلاء النقاد فى تحديد مفهوم قار للمنهج وأدواته الإجرائية.

انطلاقًا من هذا المعطى، وبحثًا عن حلول لهذه القضية / الإشكالية، يستمد هذا البحث شرعية وجوده وأهميته، خصوصاً وأن من أبرز مظاهر الأزمة التى يتخبط فيها الخطاب النقدى العربى المعاصر، تعود، فيما تعود، إلى الانفتاح اللامشروط الذى شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية، ثم تأصيله فى تربية الثقافة العربية. وإذا كان لزامًا على الثقافة العربية ـ على حدّ قول الحداثيين ـ أن تنفتح على غيرها من الأمم، لجلب المعرفة، مسايرة للركب الحضارى، «فإنه يجب علينا الحرص على ألا تقتلع رياح الانفتاح جذورنا من تربتها، فتفقدنا خصوصيتنا، وتحولنا لنسخة مشوهة للآخر، عملاً بنصيحة تاغور القائلة «إنى على استعداد لأن أفتح نوافذى فى وجه الرياح، لكن شريطة ألا تقتلعنى هذه الرياح من مكانى»[1]. لأن الانفتاح هو محاولة لاكتشاف الذات مقارنة بالآخر، دون أن يتحول إلى انبطاح أو مطابقة، تذوب معه الذات وتضيع فى أنا الآخر، الذى يصبح ـ والحال هذه ـ مرآة ترى فيها الأنا نفسها.

هذا ما عابه الدكتور الجرارى على هذه الممارسات النقدية، فى محاولتها لتطبيق المناهج النقدية الغربية على الأدب العربى، حين قال: «ونحن حين ننظر فى محاولات نقادنا فى المرحلة الحديثة المعاصرة، نجد أنهم سعوا إلى التوسل ببعض مناهج النقد الجديد، التى أعطت ثماراً كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب، الذى يتيح له أن يتم دون الوقوع فى الخلل، وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقناً وسليماً، وما كان له أن يأتى على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذى يمس نوع المعطيات، ومدى تأثيرها، حين تكون مستخلصة من بيئة ويحاول إلصاقها فى بيئة أخرى»[2].

## أولاً: قضية المنهج والخصوصية الحضارية:

إن هذا التهافت على المناهج الغربية، فى غياب الوعى بحجم المخاطر المترتبة

على مثل هذا الارتماء فى أحضان آليات إجرائية غربية المنبت وتطبيقها بشكل آلى على نصوص عربية لها خصوصيتها الحضارية، يؤدى إلى تشويه هذه النصوص حيناً، وطمس دلالتها واختزالها أحايين أخرى. وقد دفع الأمر ببعض النقاد، فى محاولة لتبنى المناهج الغربية، إلى سلوك أحد سبيلين:

١ ـ المحافظة على المنهج كما هو فى أصله الغربى، وبالتالى تبنى المضامين الفكرية والثقافية التى يختزنها المنهج، والتى أصّلته وأسهمت فى تشكيله. هذا التطبيق يؤدى ـ كما سلف ذكره ـ إلى الوقوع فى الغموض والاضطراب، وبدل إضاءة النص واستكناه دلالته تطمس معالمه ويساء فهم مادته.

٢ ـ تجريد المنهج الغربي من المضامين الفكرية التى يختزنها، ظناً منهم بأن المنهج مجرد وعاء مليئ فكراً وفلسفةً، ومن الممكن إفراغ هذا الوعاء من محتواه، وإعادة تعبئته بمادة فكرية وفلسفية مختلفة، كأن تكون الثقافة العربية بدل الثقافة الفرنسية أو الألمانية، أو إن عزل المنهج عن أصوله الثقافية قد يجعله قابلاً للتأقلم مع بيئة النص المقارب، بيد أن هذا القول، أى إمكانية فصل المنهج عن سياقه الفكرى بإحداث تغييرات، لا يعدو أن يكون وهماً سرعان ما تظهر عيوبه أثناء التحليل، لأن الخلفية الفكرية والفلسفية التى تضمرها تلك المناهج ألصق من أن تفصل أو تختزل.

إن هذه النظرة ـ أى الفصل بين المنهج ومضمونه الفكرى والفلسفى ـ تبدو بصورة لافتة فى آراء الناقد أبى ديب ـ كما سيتم تفصيله فى حينه من هذا الفصل ـ وغيره من نقاد الحداثة؛ إذ ذهب هذا الناقد إلى فصل البنيوية كمنهج نقدى عن خلفيته الفكرية والفلسفية، بدعوى أنها ليست فلسفةً، وإنما منهج ورؤية لمعاينة الوجود(٣)، وهو إذ يقر ذلك، يتملص(*)، من الاعتراف بتحيز المنهج البنيوى ووفائه إلى أصوله الفكرية التى ينتمى إليها، ويبقى ذلك المنهج التقليدى محايداً يمكن أن يطمئن المتبنى له لسلامة نتائجه، بل إن تطبيق

البنيوية كمنهج نقدى يصل بالفكر النقدى العربى إلى مستوى إغناء الفكر العالمى، ويتسنى للأمة من خلاله أن ترقى إلى المعاصرة الحضارية من منطلق أن الإغناء لا يتم بالنقل والتمثل، بل بالمشاركة فى الاكتشاف، والجهد فى العمل المتقصى، والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل.

إن نظرة أبى ديب ومن شايعه من النقاد، «تتأسس على نزعة إنسانية شمولية تتطلع إلى وحدة الفكر الإنسانى بالتغلب على حواجز التباين فى السياقات الحضارية. وهذه نظرة مألوفة فى تاريخ الفكر والنقد الأدبى العربى، بل ربما كان لهما من العمق التاريخى والفكرى ما للنظرة المناقضة لها، فقد تبناها الداعون للإفادة من الفكر اليونانى قديماً، كمتى بن يونس والفارابى وابن رشد، وأكدها دارسون محدثون»(٤).

إذاً، فهذه الأطروحة، أى الدعوى إلى الانفتاح على الآخر باعتباره مركزاً عالمياً يشع الثقافة على الإنسانية، ليست جديدة أو وليدة الفترة الراهنة، بل هى إحدى الأسس التى انبنى عليها الفكر العربى الإسلامى فى حواره مع الحضارة الغربية فى نسختها اليونانية، التى تعد أصل الفكر الغربى، وكأن التاريخ يعيد نفسه، فما أشبه اليوم بالبارحة، فهذا حازم القرطاجنى، فى القرن السابع الهجرى، يرى أن القواعد النقدية التى أقامها أرسطو فى كتابه «فن الشعر» لا تصلح للأدب العربى، لأن الفيلسوف اليونانى ـ والقول لحازم ـ «اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونان فيه»(٥). وهو الرأى نفسه عند الدكتور محمد مندور فى القرن العشرين، حين يؤكد على أنه عندما «نريد درس الأدب العربى يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين وقد صاغوها لآداب غير آدابنا»(٦). إلا أن مندور فى موضع سابق من الكتاب نفسه، يدعو إلى الانفتاح على الثقافة الغربية، بل إنه ذهب إلى حد اعتبر فيه الآداب الغربية غذاءً روحياً لنا، به نستطيع تجديد حياتنا، لذا فيجب مجاراة التفكير الأوروبى،

والنسج على معالمه[7]، وهو بهذا يترجم مدى التناقض والاضطراب الحاصل لدى النقاد العرب.

ترى، هل العالمية والإنسانية التى ينشدها هؤلاء النقاد مقصورة على الغرب دون الشرق، سواء ـ على حد تعبير طه حسين ـ القريب، ويقصد به العالم العربى (الشرق الأوسط)، والبعيد، وهو اليابان والصين والهند[8]، وهل التطور لا يكون إلا وفق المعايير الحضارية التى يقرها الغرب، فإذا كان ذلك كذلك، فلم لا تتجاوز هذه المناهج النقدية الغربية صفة الإقليمية، فتغدو ملكاً مشاعاً بين الثقافات الأخرى، فيتحقق بذلك حلم العالمية؟ أم أن مجرد الانفتاح على الغرب، بدوره، وما يصحبه من إهمال للإرث الحضارى العربى، ارتماء فى أحضان المركزية الغربية المتسترة وراء المناهج النقدية، المعبرة عن فكرة التفوق الأوروبى؟

إن القضية أعقد من مجرد رفض للمناهج النقدية الغربية أو تقبلها، إذ ليس فى مقدور الرأيين حسم المسألة ببساطة؛ فالرفض لا يستطيع إضعاف حضور المناهج الغربية فى سياقات غير سياقاتها، ولا القبول فى إمكانه إكساب تلك المناهج صفة الحياد، ونقلها بمحمولاتها الفكرية وتوظيفها فى سياق ثقافى مغاير. ولعل الصيحات المتعالية من لدن الكثيرين كانت ترى الحل فيما يسمى الأصالة والمعاصرة، مع ما فى هذه المقولة من مغالطة، وكأنها تركيبة سحرية، تقفز ببساطة فوق كل التعقيدات محققة تزاوجاً بين الثقافتين، فتجد ما يصطلح عليه بنيوية عربية أو ماركسية عربية.

وكأن الأمر لا يعدو مجرد الجمع بين متناقضين فى تركيبة واحدة، متناسين الخصوصية الحضارية لكل ثقافة، وما قد يلحق النصوص الإبداعية من تشوه وهى تباشر بآليات نقدية متحيزة لسياقها الفكرى الذى لفظها، وهو ما عبر عنه الدكتور صلاح فضل أبلغ تعبير؛ إذ يقول، إننا عندما «أخذنا فى التعرف على

هذه المذاهب (النقدية)، وخضع بعضنا لتأثيرها، فقدت أهم سمتين لها، وهما تجذرها فى الواقع الحضارى المباشر، استجابة لتطوره الداخلى ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما فقدت عنصر التعاقب فى خط زمنى مستقيم، فعلقت أمشاجها بنا دفعة واحدة، وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة ومبادئ نظرية متناهية إلى بعض الاختراقات الفردية، والنزعات المحدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب مجالنا الثقافى وإعادة إنتاجه»[٩].

ومحاولة لتجنيب الخطاب النقدى العربى الوقوع فى بعض هذه المثالب، يحسن الوقوف عند جملة من المبادئ الأساسية، التى تعد ضرورة عند كل تعامل منهجى يصبو إلى تحقيق الموضوعية العلمية فى عمله، بعيداً عن العشوائية والانفتاح اللامشروط على نتائج الآخر، دون أن يعنى ذلك غلق باب الاستفادة من النتائج التى تشترك مع المزاج الثقافى العربى؛ لأنه من السذاجة الاعتقاد بأن أخذ الحيطة من الارتماء فى أحضان الآخر يعنى مقاطعته، فالتحيز المقصود، ها هنا، «يعنى ببساطة انسجام مجمل آليات التفكير والاستنباط المعرفى مع الأنساق الكبرى للثقافة أو الحضارة التى تصدر عنها تلك الآليات»[١٠]. هذا ما يسمح للناقد العربى التعامل مع المناهج الغربية فى إطار ثقافة الاختلاف، حيث يتم التعامل مع الآخر لا كذات عارفة تشع على غيرها بالمعرفة، وإنما كمعرفة لها خصوصيتها الحضارية، التى تجعلها مختلفة عن حضارة الذات المنفتحة، فالحداثة، لا تعنى بالضرورة، «إضاعة الكيان وإذابة الذات فى الآخر، بقدر ما تتطلب المحافظة على الهوية والتميز باعتبارهما شرطى ولوج الحداثة الفعلية من بابها الواسع، وبأقل تكلفة ممكنة»[١١].

ولعل من المظاهر السلبية للتهافت اللامشروط على المناهج الغربية ـ تجسيداً لمفهوم الانفتاح على الآخر ـ هو إهمال الخلفية المعرفية (الأبستمولوچية) التى تقف وراءها، بدعوى أنها مجرد إجراءات مستقلة عن الفضاء الفكرى الذى نشأت فيه، وهو الأمر الذى دفع ـ كما سلف ذكره ـ إلى إجماع غالبية

الحداثين العرب على إلغاء المعطى الفلسفى للبنيوية، حتى تبقى ملكًا مشاعًا يحق لكل ناقد من أية ثقافة التوسل به دون أن يقع فى المحظور، وهو ما يؤكده الدكتور فاضل ثامر، إذ يقول: «إن ما هو مهم فى تقديرى فى التأكيد على اعتبار البنيوية منهجًا نقديًا لا ينصب على نفى علاقتها بالعلم أو الفلسفة أو الأيديولوچيا، بل فى التمييز بين اشتغالها منهجًا وإفادتها من هذه الحقول المعرفية... بل تظل منهجًا يمتلك خطواته الإجرائية الخاصة لاستغوار آفاق علمية معينة انطلاقًا من أسس منهجية شاملة قابلة للتعميم كنموذج للاختبار وحتى للمقايسة أحيانًا»(١٢).

ألا يؤدى تحاشى الأبعاد المعرفية للمناهج النقدية إلى تشويهها وإفراغها من طاقاتها الإجرائية؟ ألم يدرك الحداثيون العرب أن هذه المناهج ليست سوى مظهر مرئى لرؤية معرفية لا مرئية تؤسس شرعية وجودها، والتى من دونها تبقى مجرد آليات باهتة لا حياة فيها، قد تسيىء إلى الممارسة النقدية، وتنحرف بها عن مراميها أكثر من إفادتها، فكل منهج، على حد تعبير الدكتور الجابرى، «يصدر عن رؤية ولابد: إما صراحة وإما ضمنًا. والوعى بأبعاد الرؤية شرط ضرورى لاستعمال المنهج استعمالاً سليمًا مثمرًا.. الرؤية تؤطر المنهج، تحدد له أفقه وأبعاده، والمنهج يغنى الرؤية ويصححها»(١٣). وإلى الرأى نفسه يذهب الدكتور الجرارى، إذ يقول: «لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها، أى مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها. هذه مجرد أدوات إجرائية، وهى فى نظرنا لا تمثل إلا جانبًا واحدًا من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئى فى المنهج، ولكن هناك، باعتبار المنهج أولاً وقبل كل شىء وعيًا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة. من هذين الجانبين: المرئى واللامرئى يتكون المنهج، أى منهج صحيح، من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة»(١٤).

هكذا، بدا واضحًا أن أية قراءة نقدية خلاقة للنصوص الإبداعية، لا مفر لها من الاستناد على ركيزتين أساسيتين، تكمل إحداهما الأخرى، ألا وهما المنهج والرؤية؛ فالرؤية هى «خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية»، أما المنهج فهو «سلسلة العمليات المنظمة التى يهتدى بها الناقد وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها. شرط أن يكون «المنهج» مستخلصًا من آفاق تلك «الرؤية»»(١٥).

هذا ما يدفع البحث إلى التأكيد على مدى التحيز المستتر وراء المناهج الغربية، التى تبقى وفية إلى أصولها الفكرية وموجهتها الثقافية، وهو ما اكتشفه الناقد محمود أمين العالم، إذ يرى، أن «مختلف الاتجاهات فى نقدنا العربى الحديث والمعاصر ـ عامة ـ هى أصداء لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالى فهى أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم أبستمولوچية وأيديولوچيات»(١٦).

قد يقول قائل، إن ما أورد من أقاويل ـ هاهنا ـ حول إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى العربى، لا يعدو أن يكون ضربًا من حكم القيمة، أو مصادرة للجهود النقدية التى قام بها أصحابها، بيد أن هذه المحاولة ـ إن كتب لها النجاح ـ ما هى، فى الحقيقة، إلا دعوة صريحة إلى فتح باب الحوار مع النصوص النقدية، وفاءً لمنهج البحث، فى محاولة لاستنطاقها واستكناه دلالاتها المضمرة، والباحث، إذ يفعل ذلك، يروم الوقوف عند الخلفيات الفكرية الموجهة لهذه المناهج النقدية، والإجراءات التى توسلت بها فى الإشتغال على النصوص، أو قل هى نوع من المساءلة لتحديد موقع الذات داخل المنظومة الفكرية، التى يدعى الغرب بأنها عالمية، مأربها إنسانى، مع ما فى ذلك من تضليل وتمويه.

وحتى يخرج البحث من الجانب التجريدى المثالى إلى السند المادى الملموس، وإضفاء الصبغة التمثيلية، سيتم الوقوف عند مجموعة من النماذج النقدية، تمثيلاً لا حصرًا، لتكون موضوع المساءلة قصد تجلية أبعاد القضية/

الإشكالية وخفاياها. ولن يقتصر التمثيل على المتون النقدية التى تضمر فى طبقات غياهبها الانتماء للسياق الغربى، بل سيتم الوقوف عند نماذج من النقد الحداثى، التى يروم أصحابها تحديث التراث، والانفتاح على الآخر/ الغرب، فى إطار مبدأ الاختلاف والمغايرة. وهى كنماذج تكون ـ أيضاً ـ كردود على مغالاة أصحاب المشروع الحداثى فى الانفتاح اللامشروط على المناهج الغربية، بكل ما تحمله من مضامين فكرية وفلسفية.

وقفت الرحلة فى المرحلة السابقة عند جملة من النتائج كانت بمثابة المدخل لهذا الفصل، ولعل من جملة ما وصلت إليه، المصير الذى سيؤول إليه الخطاب النقدى العربى المعاصر فى ظل تبنى المشاريع الحداثية الغربية؛ إذ أن الذى أقره البحث فى رحلته، أن الحداثة النقدية الغربية ما هى إلا تطور طبيعى للفكر والفلسفة الغربيين، وأن هذه الحداثة من التشابك والتلاحم، بحيث يصعب على كل من يروم نقلها خارج محيطها الذى نشأت فيه، تجريدها من خلفياتها الفكرية والفلسفية التى احتضنتها قبل أن تلفظ مشاريع نقدية.

إذا كان ذلك كذلك، فليس ـ إذاً ـ من حق الحداثيين العرب جلب هذه المشاريع النقدية إلى البيئة العربية، واتخاذها أساسات لممارساتهم التطبيقية، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تضخيم للقضية من لدن أنصار النقد المأثور ـ على حد تعبير الحداثيين ـ حتى يفرضوا النموذج التراثى، باعتباره السور المنيع الذى يحتمى خلفه النموذج الأصيل من تدفق التيارات النقدية الغربية، فكما يعتقد أنصار المشروع الحداثى فى نسخته العربية، أن النقد معرفة إنسانية غير قابلة لأن تختزل فى فلسفة خاصة بأمة بعينها، وما الخصوصية التى يتميز بها الفكر الغربى عن نظيره العربى إلا سنة من سنن الحياة حتى يتسنى رصد الاختلاف بين الأمم والشعوب، دون أن يكون فى ذلك داع للفصل بين الفكر العربى والغربى إلى حد القطيعة.

ترى، هل يمكن تقبل تبرير الحداثيين لمشاريعهم النقدية المجلوبة من الغرب، أم إنه يجب رفضها، جملةً وتفصيلاً، على أساس ما أقره البحث فى غير هذا الموضع، أم على البحث ألايتسرع فى الحكم، ريثما يحاور أصحاب هذه المشاريع، وفاءً للمنهج المتوسل به.

ومهما تكن النتائج التى سيتم التوصل إليها، فإنها لا تعطى الأحقية لصاحب هذا المشروع أو لسواه مصادرة أصوات الآخرين والتحامل على مشاريعهم، بدعوى التعصب للنموذج التراثى، أو المحافظة على الذات من هيمنة الآخر، لأن من طبيعة منهج البحث، هو النبش والحفر فى الخلفيات المعرفية التى تتكئ عليها المشاريع النقدية قصد تعريتها وكشف المسكوت عنه فيها، دون أن يكون فى ذلك داع للمشايعة أو المعاداة، وهو الأمر ذاته الذى سيحاول البحث، أيضاً، القيام به حيال آراء أصحاب النقد الحداثى الأصيل، أى الذين يسعون لتأسيس حداثة عربية.

ونظراً لكثرة المشاريع النقدية الحداثية العربية، بحيث يصعب على البحث الوقوف عندها كاملة، فإنه ومن قبيل التنظيم المنهجى، سوف يكون الاقتصار على نماذج من هذه المشاريع، يحسبها البحث كفيلة بالإجابة عن الأسئلة التى طرحها فى بداية هذه المحطة، لا لشيء إلا لأن أصحابها يعدون من الرواد الذين وضعوا حجر الأساس فى مسرح النقد الحداثى، وحتى أولئك الذين يستنجد بهم البحث فى الرد على أصحاب هذه المشاريع، ينضوون ضمن صفوة النقاد سواء كانوا مناصرين للمشاريع الحداثية أم معادين لها.

وقد حاول البحث، تحقيقاً للموضوعية، أن يختار نماذج نقدية تختلف عن بعضها فى المنطلق، وهو، إذ يفعل ذلك، يسعى إلى الوقوف عند معظم المشاريع النقدية العربية، التى تناولت بالدرس والمتابعة الحداثة النقدية؛ المتبنية لها والمناصرة أو الرافضة لها والمناوئة.

والبحث يعلم، يقيناً، أن الإقدام على العمل يعد مغامرة قد يضل فيها، وينزاح عن الطريق الذى رسمه لرحلته؛ إذ يحتاج موضوع كهذا ـ أى البحث فى المشاريع الحداثية النقدية العربية ـ لدراسة مستقلة أو دراسات. لكن ما يهونّ على البحث هول هذه المغامرة، ويقلل من هاجس الخوف الذى قد يلازم القارئ المتابع لهذه الرحلة، هو أن العمل سيكون مركزاً على مفاهيم الحداثة وعناوينها البارزة داخل هذه المشاريع، دون تتبع للممارسات التطبيقية لها.

كما أن البحث سيتفادى إطلاق الأحكام القيمية، إلا بعد أن يعاين ويحفر فيما يقف وراء هذه المشاريع النقدية، ويتعلق الأمر بتصنيف النقاد ضمن اتجاهات الحداثة، كأن يُصنف أدونيس وكمال أبو ديب وخالدة سعيد ضمن الاتجاه الشكلانى(*)؛ إذ يتمثل خطأ هذا الإجراء فى كونه يقلل من قيمة البحث، ويجعله حبيس الفكر المذهبى، كما يجره إلى الوقوع فى المصادرة على المطلوب، وهو ما لا يتماشى ومنهج البحث، لذا فإن أية تسمية أو تصنيف سيكون مؤجلاً إلى حين الانتهاء من المعاينة والنبش، وقتها فقط يحق للبحث أن يضع كل ناقد فى الاتجاه النقدى الذى يدين به، وربما قد لا يتسنى له ذلك، لا سيما إذا تعددت المنابع الفكرية التى يتكئ عليها مشروعه النقدى، وحسبه بذلك أنه قد كشف عن المضمر فى مشروعه النقدى. كما أن البحث باختياره لهؤلاء النُقّاد لا يهدف إلى تفضيل ناقد على آخر، أو انتخاب فئة تتراءى فيها معطيات الموضوع المطروح قيد الدراسة، قصد التدليل على صحة المنطلقات، بل إن الاختيار وقع على هؤلاء دون سواهم لكونهم ـ كما سلف ذكره ـ رواداً فيما يروجون له.

## ثانياً: الحداثة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر:

يكاد يجمع أهل الدراية من النُقّاد، أن البدايات الأولى لاحتضان البلاد العربية للمشاريع النقدية الغربية كانت على يد الدكتور طه حسين، وجماعة

الديوان بزعامة العقاد، وهى المرحلة التى يعتبرها النقّاد بمثابة الإرهاص للحداثة النقدية المعاصرة، خصوصاً ما ترتب عن دعاوى طه حسين فى كتابه: (فى الأدب الجاهلى) من ضجة وخصومات نقدية بين أنصار القديم وأصحاب المشروع التنويرى (العقلى).

ولا يكاد المتتبع لهذا الصراع بين الفريقين الخروج بما يمكن تسميته نقداً موضوعياً، إلا فى القليل منه، بل قصارى ما يجده مجرد صراعات مذهبية يغلب عليها التشيع المذهبى، تظهر «وكأنها ملتبسة مع ذاتها، أكثر مما هى معنية بموضوعها.. تلك القراءات لها أزماتها وإشكالياتها الخاصة، ذلك أن كلاً منها أنتجت طه حسين طبقاً لمقاييسها، فركّبت له ولمشروعه الفكرى والنقدى صورة معينة توافق «المرجعيات» التى تصدر عنها»[١٧]، وهذا فى غياب القراءة الخلاقة التى تعمل على استكناه خبايا الخطاب والكشف عن المحجوب فيه.

فى ظل هذا الصراع المحتدم بين أنصار المشروعين، وتزايد إغراءات المناهج الغربية، فقد النقد العربى هويته وضل طريقه الذى رسمه الأولون، وأضحى يتخبط بين فريقين متنافرين؛ كل فريق يزعم أنه صاحب المشروع المخلص، والحادى الذى سيقود قافلة النقد فى مسيرتها. لكن الملاحظ، فيما يراه جمهور النقاد، أن أنصار المشروع الحداثى غزوا الساحة النقدية، بفضل ما أحدثوه من ثورات على النقد الانطباعى (المأثور)، وما أحاطوا به مشاريعهم النقدية من هالة سحروا بها أعين المتلقين من السواد الأعظم، فغدا الخطاب النقدى معهم مسرحاً للكتابة التجريبية، وبدت لغتهم غامضة تضاهى لغة الإبداع.

ترّى لم كل هذه الثورة على كل ما هو تقليدى؟ قد يقول قائل، إن الحداثيين العرب تبنوا المشاريع النقدية الغربية لكونها لا تزيد على أن تكون مجرد تقليد لأجل التقليد، وكأن هذه المشاريع موضة هذا العصر، مارست أسلوب الغواية على النقّاد الشباب، الذين هاجروا إلى أوروبا فى النصف الثانى

من القرن العشرين فتأثروا بها وحملوها فى عودتهم إلى بلادهم، وقدموها على أنها البديل الأوحد للأزمة التى يتخبط فيها النقد العربى.

لكن، لماذا لا يكون التطور الهائل الذى أحرزته الحداثة الغربية فى موطنها الأصلى هو الذى أدهش الحداثيين العرب، فأحسوا بالضعف أمام هذا الزخم الفكرى فهالهم مدى التخلف الذى يعانيه النقد العربى، فكان تبنيهم لهذه المشاريع جزءًا لهذه المعاناة، وغيرة لما رأوه، فلم يكن من بد ـ والأمر كذلك ـ إلا أن تحذوهم رغبة المسايرة والملاحقة للمشاريع الغربية، فأقبلوا عليها إقبال النحل على الأزهار، يتبنون مناهجها ومصطلحاتها فى غير حرج أو تقدير للعواقب.

لا جرم أن التخلف الذى آل إليه الخطاب النقدى العربى المعاصر مروّع، والانفتاح على الآخر / الغرب أمر مشروع فى إطار مبدأ المثاقفة، لكن هذا لا يعنى أن ينكب النقاد العرب على المشاريع الغربية دون تقدير أو حساب فيقعون فى المحظور. فهذا النقد، على حد تعبير الدكتور أحمد وهب رومية قد غلب عليه «الاضطراب والارتجال، فالمعايير النقدية تسوى على عجل، والنقاد ينقدون دون تريث وأناة، فتضطرب بين أيديهم جل المناهج وتتداخل، وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصى على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة»(١٨).

سيكون تتبع مشروع الحداثة فى النقد العربى المعاصر عند النقاد الذين وقع عليهم الاختيار، قصد الوقوف عند القضية / الإشكالية.

## ١ ـ المقول والمسكوت عنه فى الخطاب الأدونيسى:

يخطئ من يزعم حصر التجربة النقدية الأدونيسية فى الاتجاه الشكلانى، إذ المتتبع لمسيرة هذا الشاعر / الناقد، يجد أن فكره النقدى أعمق من أن يختزل فى

اتجاه بعينه. وإذا ما أراد المرء تصنيف هذا الشاعر/ الناقد، فليس له إلا أن يقرنه بالحداثة كما اصطلح عليها أهلها فى أوروبا، فهو ذلك المشروع الذى لم يكتمل بعد، أو تلك الرحلة التى أضاعت طريقها وبقيت هائمة فى كل اتجاه، هو الحاضر / الغائب، المتمنع، الفلوت، الذى يرفض الانصياع والخضوع لسلطة المعنى / الحقيقة، فهو، أبداً، مهاجر كالطيور فى رحلتها، ما إن تكاد تحط بمكان حتى تغادره مغيرة وجهتها، هو لا نهائية الدلالة بالمفهوم الدريدى، ولا نهائية الشهوة، شهوة القراءة / الكتابة بالمفهوم البارتى، هو القارئ العاشق الذى لا تشبع شهوة القراءة / الكتابة رغباته المتعددة اللامتناهية، هو كنص الحداثة متعدد المداخل والمخارج، لجى، بحر بلا شواطئ، عمق بلا قرار، بحر من فوقه بحر..

هذا التفلت من كل تحديد، يزيد من صعوبة البحث فى القبض على دلالة اسمها أدونيس، ويجعل الإقدام على مبدأ التصنيف أمراً أكثر صعوبة، سيحاول البحث، تفادياً للوقوع فى اللبس، الوقوف ـ بداية ـ عند تعريف أدونيس للحداثة، ثم بعض عناوين الحداثة البارزة فى تنظيراته، وأخيراً محاولة النبش فى الخلفيات الفكرية والفلسفية التى يتوارى خلفها المشروع الأدونيسى.

### (أ) خطاب الحداثة عند أدونيس:

إن ما حدث فى خطاب النقد العربى المعاصر بعد تواشج الصلات بينه وبين النقد الحداثى الغربى، هو تغير جملة من المفاهيم، كانت بمثابة الأسس والركائز التى يقوم عليها النقد الانطباعى؛ إذ تغير مفهوم النص، فلم يعد تلك الرسالة التى يختبئ المعنى فى ثناياها فيفصح عنه للمتلقى، فى إطار عملية التواصل بين الباث (الكاتب) مرسلاً، والمتلقى (القارئ) مستقبلاً للرسالة، بل أصبح هو عين أدائه، أى لغة منفصلة عن مرسلها، منغلقة على ذاتها، مكتفية بنظامها الداخلى. باختصار، أضحى النص طليقاً ـ حتى عن صاحبه ـ لا يقول

شيئًا ويقول كل شيء. لينقل بهذا التحول من وظيفته الأساسية، ألا وهى الإخبار عن مضمونه كرسالة، إلى وظيفة أخرى، أضحى فيها معرفة، وأصبحت لغته ــ والحال هذه ــ بحثًا معرفيًا ينتظر قارئًا عاشقًا يفجر طاقاته الدلالية، فيبوح له ــ دون سواه ــ بمكنوناته، ويسمح له بهتك حرمته، بما يضفيه هذا القارئ عليه من إمكانات تأويلية فى حوار لغته مع لغة النص بوصفها معرفة، فينتج هذا القارئ دلالة جديدة لهذا النص، تتحول هى بدورها إلى معرفة قابلة للاختراق والتأويل اللامتناهى.

هكذا، أضحت اللغة، بعد أن كانت وسيلة للإخبار والتواصل، غاية فى حد ذاتها، متنكرة حتى لأقرب الناس إليها، ألا وهو صاحبها، كما انتهى دور الإيصال مضمونًا للرسالة، بعد أن انغلقت اللغة على نفسها مكتفية بمعجمها الداخلى، كما تحول دور القارئ من مجرد مستقبل للرسالة إلى منتج لها..

فى ظل هذا التحول الذى حدث فى منظومة الخطاب النقدى، تجد الحداثة مكانها الطبيعى ضمن هذه التغيرات التى أحدثت، أو قل كانت هى الحدث البارز الذى كان يقف وراء هذا الانقلاب فى صرح المنظومة النقدية. فهل الحداثة بهذا المنظور ترتبط بالمعاصرة، ما دام أن هذه المفاهيم ظهرت إثر الثورة النقدية فى المنتصف الثانى من القرن العشرين، فتكون بذلك مجرد مشروع آيل للتلاشى والاضمحلال كغيره من المشاريع السابقة، جريًا على سنن الطبيعة، أم إن ارتباطها بالزمن وهم ينخدع به كل من يحاول أن يجد للحداثة مفهومًا أو يحصرها فى إطار مذهب أو مدرسة نقدية، كما أن هذا الاعتقاد يتخذه أصحابه وسيلة، لقطع كل وشيجة تربطهم بالتراث، فتكون الحداثة ــ والأمر كذلك ــ انفصالا وانقطاعًا عن التراث.

ها هو أدونيس يتولى الرد، فى محاولة لدحض كل هذه الأباطيل والأوهام التى ألبست المشروع الحداثى العربى، وهو منها براء، ويرى أنه يجب ــ بدايةً

محاربة ما أسماه وهم «الزمنية» إذ يقول: «هذه نظرة شكلية تجريدية تلحق النص الشعرى بالزمن، فتؤكد على اللحظة الزمنية، لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله.. وتتضمن القول بأفضلية الراهن، إطلاقاً على النص القديم»[١٩].

ولعل الخطأ الذى وقع فيه أصحاب هذا المنظور ـ والقول لأدونيس ـ هو أنهم نظروا إلى الشعر كشكل، مع أن حداثة الإبداع الشعرى، لا يمكن أن تكون، بالضرورة، متساوقة مع حداثة الزمن، فقد تكون الحداثة مناهضة للزمن كلحظة راهنة، وقد تسبقه، وقد تكون له متجاوزة، فإذا ما حصل واهتز أحد القراء المعاصرين لشعر امرئ القيس أو المتنبى، مثلاً، لا يكون لمجرد كونه أصيلاً حاملاً لمظاهر العظمة، بل لأنه يعبر عن إبداع يخترق الأزمة ويتجاوزها، وما دام الإبداع حضوراً دائماً بفعل حضوره ـ فهو دائماً ـ حديث متجدد، فتكون الحداثة، والحال هذه، خصيصة كامنة فى بنيتها ذاتها لا فى زمنية الشىء، آنياً كان أم ماضياً، فقد يكون امرؤ القيس فى شعره ـ تأسيساً على هذا الأفق ـ أكثر حداثة من شوقى، وأبو تمام له من الحساسية فى شعره ما تجعله صاحب رؤية فنية لا يعثر عليها القارئ عند نازك الملائكة[٢٠].

وأدونيس حين يقر بمبدأ الإبداع كخصيصة للحداثة ينفى عن هذا المفهوم كل ما قد يشوبه من زيف أصحاب الحداثة الزمنية، ويصد كل محاولة للتهكم على التراث لكونه ماضياً تجاوزه الزمن، بل إن أدونيس ذهب إلى أبعد من هذه النظرة، أى وهم الانفصال والانقطاع عن التراث، فهى ـ أى الحداثة ـ حوار مع هذا التراث وتحويل؛ إذ يقول: «والحداثة العربية، فى مستواها الإبداعى، مسكونة بهذه الإبداعات الماضية الكبرى.. وحين نقول بتجاوز الماضى فإننا نعنى، تحديداً، تجاوز لتصورات معينة للماضى، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة، أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعنى إطلاقاً أننا ننفك وننفصل عنه، كأنه أصبح عضواً ميتاً زال وتلاشى»[٢١].

إن استراتيچية الحوار التى يتبناها أدونيس فى مشروع قراءته للتراث، ما تكاد تعطى حتى تأخذ، أو قل إنها حيلة من حيل أنصار الحداثة، عندما يحسنون نسج خيوط مشاريعهم النقدية، فى محاولة لتمويه القارئ وتضليله، وجعله يقبل بما يطرحونه دون أدنى شك فى دعاويهم، إنها لعبة اللغة التى آمن الحداثيون، وأدونيس زعيمهم فى ذلك، بقصورها عن تبليغ الدلالة وعجزها فى التعبير عن أحاسيسهم وشهواتهم التى لا نهاية لها.

حاول أدونيس، بدايةً، لكسب ثقة القارئ وتقبل مشروعه أن يعلن عن حضور التراث فى المشروع الحداثى، وما إن تأكد بأن المخدر أتى مفعوله، هاهو يحاول أن يتجاوز المفهوم السابق للتراث فيقول: «فالتراث ليس النتاج كله الذى أنتج فى الماضى، وإنما هو الطاقة الإبداعية التى تجسدت فى منجزات لا تستنفد ـ بل فعّالة، متوهجة، وجزء من حركة التاريخ. ومن هنا ليس التراث كتلة موجودة فى فضاء اسمه الماضى، وعلينا «العودة» إليه و«الارتباط» به، وإنما هو حياتنا نفسها، ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول»[٢٢].

نعم بقدر ما يعطى أدونيس يأخذ، فالتراث يبقى فى العقول والأنفس حياً كظاهرة إبداعية، لكن هو لا ينصح بالارتباط به، لأن ذلك يجعل منه كتلة صماء ثابتة فى حدود الزمان والمكان، وهو ما يتنافى ومفهوم الحداثة، التى هى، أبداً، رحلة نحو المجهول، أيعقّل أن يعود الإنسان إلى مرحلة ماضية لها معالمها التى تميزها كمرحلة عما قبلها أو بعدها، ويدعى أنه يأخذ منها ما يقوّى فيه حرية الإبداع، شريطة أن تكون هذه المرحلة متخيلة، بطلها لغة إبداعية، صانعها مجهول، زمنها اللازمن، مكانها الخيال.

قد يكون صحيحاً مثل هذا الافتراض إذا تم الاعتراف بحق هذه المرحلة أن تكون متميزة لها خصوصيتها التى تعطيها حق التعبير عن ذاتها، لا أن يدعى

القائل، إن التراث يحيا فى نفوسنا وينمو داخلها، ثم يعود ويجمد جهود أصحابه بنفى معالمه وإعطائه صفة الثبوتية وينصح بعدم الارتباط به والعودة إليه، وكان قد نفى سمة الانفصال والانقطاع؟!

إلا أن الجانب الإيجابى الذى يحسب لهذه النظرة، هو محاولة الانطلاق من التراث كذات وتوجيه النقد لها، لا لمعاداته أو الانفصال عنه إبداعياً، بل هو مجرد انفصال رمزى، يتسنى للذات من خلاله تجاوز مبدأ تضخم الذات أو الأنا النرجسية، حتى تكشف الجانب الإيجابى فيها فتنميه وتدفعه إلى الظهور، والجانب السلبى فتدرك نقائصه ساعية إلى تجاوزه، كما أن هذا النوع من الحوار يحقق للذات مبدأ الاختلاف عن التراث، لا معاداته ومقاطعته، بل لأجل نقده نقداً موضوعياً، لكن هذا لا يعنى أن تنسلخ الذات عن أصولها وترتبط بالآخر / الغرب.

وإقراراً لمبدأ الاختلاف عن الذات / التراث، يقول أدونيس: «لا يعنى هذا أن علىّ أن أكتب بالطريقة التى كتبوا، وأن أقارب الإنسان والأشياء والعالم، المقاربة إياها التى مارسوها. وإنما يعنى على العكس أن أتفرد، تجربةً وتعبيراً تفرد كل منهم، ـ أى أن أكون مختلفاً عنهم، لا متطابقاً معهم. هذا الاختلاف هو الذى يعطى لحركة الإبداع تألقها وتنوعها وغناها، وهو الذى يجعل من الخصوصية الثقافية إبداعاً»[٢٣].

هذا عن مبدأ الاختلاف إزاء الذات / التراث، وهو لا يكون ذا قيمة إلا إذا سار جنباً إلى جنب مع مبدأ الاختلاف عن الآخر / الغرب، حتى يتسنى تحقيق الخصوصية الثقافية التى تحدث عنها أدونيس؛ خصوصية الذات المعاصرة التى ترفض التقليد الذى يجعلها تابعة لغيرها، إذ يقول: «فى هذا أيضاً نفهم، على مستوى آخر، هيمنة التقليد، فى مختلف أشكاله، وفى مختلف الميادين: تقليد الآخر فى أفق من الاستلاب الساحق، وتقليد الذات فى أفق من الوتيرة الجامدة»[٢٤].

ولعل من الأفكار التي زادت من الهوة الموجودة بين أدونيس والتراث كماضٍ مرتبط بمكان وزمان معينين، فكرة ما أسماه «الاستحداث السلفي»، حيث يطغى على النص الحاضر المفهوم التقليدي، أو ما يمكن تسميته النص النموذج، الذي يكون بمثابة المرجعية النصية، التي تبنى عليها النصوص الحاضرة فكرها وثقافتها، وهذه النصوص لا تكون إلا مفسرة لهذا النص، أو معيدة لكتابته، محللة الوقائع والأشياء والأفكار الحاضرة انطلاقًا منه واستنادًا إليه، وتلك هي المشكلة التي تعاني منها الحداثة، في نظر أدونيس، والتي لا تخلق إلا استحداثًا سلفيًا، بنيتها المرجعية النصية القديمة[٢٥].

أما الحداثة التي يراها أدونيس حاملة لخصوصيات الذات الحاضرة، المعبرة عن فكرها وثقافتها، فهي تلك التي تضيء الماضي، «وتظهره في صورة جديدة، وهي ـ في الوقت نفسه ـ تستمد من الماضي قوتها وحضورها. ذلك أنها لا تحدث فجأة، فهي حدث له أصوله وتراكماته. ولا تهبط من خارج، وإنما تحدث ضمن ما نرثه، وفي اللغة التي نكتب بها»[٢٦]. وكأن أدونيس، هاهنا، يستدرك ما قاله فيما سبق عرضه، عن عدم الارتباط بالتراث، وعدم العودة إليه، بدعوى أنه يبقى مجسدًا، فقط، في الخيال، دون أن يتجرأ أحد ويرسم معالمه، فهو هنا يعترف بالأصول والتراكمات، وأن الحداثة لا تهبط من الخارج (المجهول) الذي كان يدعو إليه من قبل، وهي بعد هذا تكون ضمن ما ورثته عن أسلافها.

هذا التصور الذي يكشفه هذا الخطاب يعد ثمرة من ثمار الوعي الذي وصل إليه أدونيس في مسيرته النقدية الطويلة؛ إذ المتتبع للكتابات الأولى لهذا الشاعر / الناقد، يجد أنه من الصعب العثور على رأي يعلن فيه هذا الوفاق مع التراث، حتى وإن كان من المناهضين لمبدأ الانفصال عنه، إلا أنه كان يلح، غير مرة، إلى تجاوزه، لا سيما التراث النقلي، ولكم من مرة كان يوجه سهام أفكاره إلى

النص القرآني باعتباره نصاً ثابتاً، غير قابل للتغير والتحول؛ إذ يقول في بداياته التنظيرية: «الله في التصور الإسلامي التقليدي نقطة ثابتة متعالية، منفصلة عن الإنسان. التصوف ذوبّ ثبات الألوهية، جعله حركة في النفس، في أغوارها. أزال الحاجز بينه وبين الإنسان، وبهذا المعنى قتله (أي الله)، وأعطى للإنسان طاقاته. المتصوف يحيا في سُكر يسكر بدوره العالم، وهذا السكر نابع من قدرته الكامنة على أن يكون، هو والله، واحداً. صارت المعجزة تتحرك بين يديه»[٢٧].

لو أن قارئاً ممن يتعاملون مع الخطاب بمعزل عن الخلفية المعرفية التي يتكئ عليها هذا النص لأدونيس، لنعته بالكفر؛ إذ الظاهر من هذا النص أن الله ـ عز وجل ـ توارى عن الظهور فاسحاً المجال للإنسان كي يحدد مصيره ويصنع حريته، التي تجعله أقرب ما يكون من الذات الإلهية، وهو إذ يعلن موت الإله يحاول تقليد دعاوى نيتشه، وهذا ما سيتم تفصيله في حينه، وتبنى مقولاته، لكن الباحث يعتقد، يقيناً، أن أدونيس كان مقلداً إلى درجة العمى، وأن مقارنته للفكر الغربي بالفكر العربي الإسلامي تقوم على الإسقاط والتلفيق دون أدنى تمحيص أو إدراك للفوارق الجوهرية بين المنطلقات التي يقوم عليها المفهومان. فإذا كان لنيتشه أن يدعو إلى موت الإله، فإن ذلك كان رداً على الفلسفة المثالية (العقلية) بزعامة كانط وديكارت، التي ترى بأن الله (الميتافيزيقا) هو أصل الأشياء ومنبع الحقيقة الحقة، وأن العالم الآخر هو العالم الحق، وأن العالم الدنيوي هو عالم الشرور.

أمام هذه الأفكار حاول نيتشه أن يلغي مفهوم الحقيقة الموجودة في عالم المُثل، ويعتبر العالم الدنيوي ـ عالم السطح على حد تعبيره ـ هو العالم الذي يخفي في أعماقه اللامتناهية الحقيقة، التي قد تكون غير تلك التي يعتقدها أنصار الفلسفة الميتافيزيقية، فهي ـ الحقيقة ـ خاضعة لاعتقاد الذات، أو كما أسماها «إرادة القوة»، بذا فإذا بدا لك أن هذا الشيء مقدس، في حين يراه

الناس مدنساً، فأنت على حق. فكان إعلان نيتشه لفكرة «موت الإله» بمثابة الموت الرمزى ـ كما يقول ـ حتى يزيح التعنت الذى طغى على العقل الغربى منذ أفلاطون، غير أنه انتقل من النقيض إلى النقيض، من سجن العقل إلى سجن الشك والعدمية كتمهيد لبداية الإلحاد.

ترى، هل أدونيس ملزم بأن يتبنى أفكاراً لها ظروفها الفكرية التى أفرزتها، أم أنه تقليد لمجرد التقليد؟ أم أن هناك تشابهاً بين ظروف نشأة الفكر؟ فالمعروف فى الفكر الإسلامى أن الفكر الصوفى لم يصل إلى درجة الإعلان عن «موت الإله»، بل كانت دعاوى أنصار هذا الاتجاه، تصب فى فكرة وصل القلوب بالذات الإلهية تعبيراً عن أقصى درجات الحب، لكن ليس لأن يحدث الانفصال ويتوارى الإله وتنتقل الطاقة إلى الإنسان.

فهو، أدونيس ـ كما سلف ذكره ـ أراد أن يسقط الفكر النيتشوى على الفكر العربى ليس غير؛ إذ الإنسان الذى امتلك الطاقة ما هو إلا مفهوم «إرادة القوة» فى المشروع النيتشوى، الإنسان الذى يصنع المعجزة ويغير كل شيء بالقوة. هو نوع من الترف الذى أوصل الحداثة الغربية إلى ما أسماه الدكتور شكرى عياد «أنسنة الدين»، أى أن يرجع الدين إلى الإنسان، وتحل الأساطير محل الدين، فيصبح المقدس مدنساً، والخير شراً، والحقيقة وهماً، واليقين شكاً، يقول عياد: «على أن هذا التحول الفكرى الخطير فى الثقافة الغربية لم يقف عند هذا الحد، بل اندفع بتأثير التقدم المذهل فى العلوم البيولوجية إلى حد إرجاع المقدسات والغيبيات إلى «جسم» الإنسان، بحيث حل «الجنس» فى العالم الغربى المعاصر محل الدين»[٢٨].

وهذا ما ذهبت إليه، أيضاً، الناقدة خالدة سعيد، مع ما يوجد من اختلاف فى موقفها وموقف عياد، إذ تعد من المناصرين للمشروع الأدونيسى، وإحدى المروجات لفكره، فإذا كانت الحداثة ـ والقول لخالدة سعيد ـ «حركة تصدعات

وانزياحات معرفية ـ قيمة ـ فإن واحداً من أهم الانزياحات وأبلغها، هو نقل حقل المقدس والأسرار فى مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيش»(٢٩).

ومع أنه بقى وفياً للفكر النيتشوى، فيما سيكشف عنه البحث فى حينه، إلا أنه طور فهمه لتلك الأفكار، التى جعلته ناقداً مرفوضاً فى الساحة النقدية، بل إن عضويته فى «اتحاد كتّاب العرب» قد سحبت منه. فإذا كان هناك من خطأ وقع فيه، فهو خطأ المنهج والرؤية، لا يعطى الأحقية لأى كان أن ينعته بالفكر أو يخرجه من الملة، بل إن الأجدى، هو محاورة أفكار الناقد وتعرية المحجوب فيها، وليس مقاطعته أو نعته بما لا يليق، مثلما حدث مع غيره.

كما يرى أدونيس أن التراث يجب أن يهدم، وقد كان قبل قليل ينسب نفسه إليه باعتباره وريثاً، فيقول: «وإذا كان التغير يفترض هدماً للبنية القديمة التقليدية، فإن هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربى، وإنما يجب أن يكون بآلة من داخله، إن هدم الأصل يجب أن يمارس بالأصل ذاته»(٣٠).

إذا كان أدونيس يسعى إلى الهدم، فلم ينفِ عن مشروع الحداثة سمة الانقطاع عن هذا التراث؟ أم إنه التراث النقلى الذى يستحضره من خلال مواقف السلطة الحاضرة ـ وهو موقف ـ على حد تعبير حامد أبو زيد يختلف «عن الموقف الذى يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضى والحاضر. إن موقف أدونيس ـ رغم ديناميكيته الظاهرة ـ ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجوداً فى الماضى. إنه يفهمه لكى يهدمه، يكشف عناصر الجدل والصراع فيه، لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك فى الماضى وانتهى دورها. إن رغبة «أدونيس» فى الانفلات من الماضى وهدمه تنبع أساساً من رغبته فى هدم الثقافة السائدة»(٣١).

وفى إطار تعريف أدونيس للحداثة، وتجاوزاً لأفكاره السابقة، يرى أن مشكلة الحداثة ليس مع النص الأصل (القرآن الكريم أو الحديث النبوى الشريف)، بل هى مع ما أسماه بالنص الثانى، مع ما فى دعواه من تحامل على التراث النقلى وإقراره لسلطان العقل، يقول: «...فهذا النص الثانى (التأويل القرآنى السائد) يؤول الحداثة على أنها خروج على النص الأول (القرآن والسنة)، بينما هى فى الحقيقة خروج على النص الثانى نفسه، بحيث تجعل منه نصاً لا يلزم أحداً، اليوم، وتحاول أن تقرأ النص الأول قراءتها الخاصة، وتؤوله تأويلها الخاص. فالحداثة ليست، فى الأساس، مواجهة للنص الأول، وإنما هى مواجهة للنص الثانى. إنها ترفض أن يحصر النص الأول، فى تأويل واحد، تخطاه الزمن...»[٣٢].

مع أن أدونيس يبدو من أصحاب الرأى القائل بالاحتكام إلى النص الأصل، وهو رأى أهل السنة، لكن ما يضمره خطابه، هو أنه يسعى لفتح باب التأويل اللامتناهى، التأويل الذى تقوم به «إرادة القوة»، انطلاقاً من مبدأ الاعتقاد الذى تدين به تلك الإرادة، لأنه ـ أى أدونيس ـ يعلم يقيناً، أن النصوص الثوانى التى دعا إلى الثورة عليها، خاضعة فى تأويلها للنص الأصل، لجملة من الضوابط اصطلح عليها أهل الذكر من علماء الشريعة الإسلامية، وهو، إذ يفعل ذلك، يسعى إلى إزاحة هذه الضوابط التى يعدها قيوداً تحد من حرية الخطاب الحداثى، يضيف، قائلاً: «هكذا، بدلاً من أن يبقى النص القرآنى، كما هو بدئياً، نصاً مفتوحاً على الواقع والعالم والإنسان، تحول إلى نص لا مدخل إليه ولا معيار لما يحتويه إلا ذلك التأويل السائد. لقد أصبح النص القرآنى نفسه مغلقاً وتابعاً هو نفسه لهذا التأويل... إن فى هذا ما يناقض النص القرآنى ذاته ـ بوصفه كلاماً إلهياً.. أى بوصفه نصاً مفتوحاً بلا نهاية»[٣٣].

إذاً، فالحداثة، انطلاقاً من هذا المنطلق، ثورة على كل مرجعية، دينية كانت أم دنيوية، وحتى يستقيم لها وجود، عليها أن تلغى كل سلطة وثوقية تحد من

إبداعيتها، لذا، «لا تنشأ الحداثة مصالحة، وإنما تنشأ هجوماً. تنشأ، إذاً، في خرق ثقافي، جذري وشامل، لما هو سائد. وراء الحداثة إذاً رؤية شاملة لمشروع ثقافي، حضاري شامل.. إن هذه الحداثة على افتراض وجودها كما قلت تتحرك في إطار ثقافي، مهيمن، هاجسه الأول، الأساس، هو دينّنة الدنيا، والحداثة في دلالتها البديهة الأولى دنيوة لا دينّنة»(٣٤).

النص القرآني مفتوح، هذا ما لا يختلف فيه اثنان، لكونه كلام الله، وهذه من مظاهر الإعجاز فيه؛ إذ يبقى حاملاً للمعجزات إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فهو أزلي، يتجاوز حدود الزمان والمكان، وكل ما قاله المفسرون والمأولون السابقون، وما يقوله أهل هذا الزمان، وما سيقوله من سيأتي بعدهم، ليس سوى قراءات، لكن ليس بالمفهوم الذي يقوله الخطاب الأدونيسي، حيث تترك «إرادة القوة» تعبث بالنص القرآني كيفما تشاء، فيكون تأويلها، في أفضل الأحوال، اعتقاداً قد يكون مخالفاً لما أجمع عليه العلماء. إذا كان لائقاً أن يطبق هذا المشروع على النص الإبداعي، باعتباره إبداعاً إنسانياً يحمل بين شقوقه نصوصاً سابقة عليه، فليس هذا ما يليق بالنص القرآني، لأنه ببساطة، قبل أن يكون نصاً لغوياً قابلاً للتأويل، فهو نص تشريعي فيه من الأحكام ما يجعله غير قابل للتأويلات التي يخضع لها النص الإبداعي.

وأدونيس في دعواه هذه، لا يختلف عما قام به الحاخامات اليهود، فهو يدعو إلى الثورة على النص الثاني باعتباره معياراً يقيد الحداثة، حتى تتعدد التأويلات ويغيب النص الأصل، وتصبح هذه التأويلات اللامتناهية بمثابة النص الأصل، لأنها ألغته بمجرد أن فرضت نفسها كتفاسير تكمل بعضها؛ إذ كل قراءة إساءة قراءة، والحجة الواهية التي يتستر بها الخطاب الأدونيسي، هو كون النص القرآني نصاً مفتوحاً، فتشيع بذلك الفوضى ويختلط المقدس بالمدنس، وتغيب الحقيقة فتصبح حقائق، ويسود الشك ويغيب اليقين، ويصبح النص القرآني نصاً يفسره كل قارئ بأفق توقعه الخاص.

أليس هذا هو عينه ما فعله الحاخامات بالتوراة؛ فقد أحلّوا التلمود مكانها، وهى مجموعة تفاسير قام بها الحاخامات اليهود، ليبقى المعنى / الحقيقة مؤجلاً هائماً إلى ما لانهاية، لأن هذه التفاسير قد حجبت النص الأصل (التوراة) عن البروز، وحتى يتم الوصول إلى التوراة يبقى المعنى مرجأ إلى حين..

ليصل أدونيس إلى تحديد المنهج / اللامنهج، الذى يؤسس شرعية مشروعه الحداثى؛ إذ يقول: «لا أزعم أننى ناقد، ولا أتبنى فى تذوق الشعر وفهمه أى منهج... إن المنهج قد يكون جيداً لمبتكره، لكنه بالنسبة إلى غيره، ليس إلا مدرسة، وأنا غير مدرسي.. المنهج أياً كان يلغى الجسد، ولغة الجسد، وكلام الجسد. أى أنه يلغى، فى رأيى، أعمق ما يكون علاقة الإنسان بنفسه، وبالإنسان والعالم. هكذا أرى أن المنهج حجاب.. فالإنسان أكبر من المنهج، وأوسع وأغنى»[٣٥].

كان منتظراً، بعد كل ما كشفت عنه خطابات أدونيس، أن يصل إلى اللامنهج مشروعاً يؤسس شرعية حداثته، التى تجد مكانها الطبيعى، كما سلف ذكره، فى اللامعنى، وفى لغة الجسد، التى تؤكد دعوة أدونيس، على غرار دعاوى بارت، إلى خطاب الشهوة اللامتناهية، شهوة إرادة القوة التى هى أكبر من أن تختزل أو تحبس فى منهج.

والحداثة فى المشروع الأدونيسى ثلاثة أنواع: حداثة علمية، وحداثة التغيرات الثورية ـ الاقتصادية الاجتماعية السياسية، وحداثة فنية، ويعرف هذه الأنواع قائلاً: «علمياً تعنى الحداثة إعادة النظر المستمرة فى معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد. ثورياً، تعنى الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدى إلى زوال البنى التقليدية فى المجتمع وقيام بنى جديدة»، أما الحداثة الفنية فهى: «تساؤل جذرى يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق جديدة فى الممارسة الكتابية

وابتكار طرق للتعبير تكون فى مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون»[٣٦].

ويفسر أدونيس الصراع القائم بين أنصار المشروع الحداثى، وهو واحد منهم والمعاديين له من أنصار النقد المأثور، فى كون الحداثة فى الوطن العربى فى مجال الشعر تضاهى أو تضارع نظيرتها فى أوروبا، لكن فى مجال العلم والثورة ما يزال المجتمع العربى بعيداً عن هذين النوعين من الحداثة، الأمر الذى حال دون تفهم أولئك، أى أصحاب النقد المأثور، للمشروع الحداثى ورمى أصحابه بمختلف التهم، فهناك حداثة شعرية عربية، والقول لأدونيس، تكاد تضارع فى بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية، وذلك فى الوقت الذى لا توجد فيه فى المجتمع العربى حداثة علمية وحداثة تغييرات ثورية، وهذا ما يجعل الحداثة الشعرية تبدو لكثير من العرب جسماً غريباً مستعاراً، وهذا، فيما يرى أدونيس، سبب عدائهم لها ورفضهم إياها ورمى ممثليها بمختلف التهم[٣٧].

ويصرّ أدونيس فى دعواه هذه، ناعتاً الإنسان العربى بالضعف الفكرى، واصفاً ثقافته بالتخلف، الأمر الذى أخّر إلى الوقت الحاضر ميلاد حداثة عربية على جميع المستويات، فالإنسان العربى ـ والقول لأدونيس ـ يستعير حداثة الآخر / الغرب فى تحسين مستوى حياته اليومية، إلا أنه يرفضها على مستوى تحسين الفكر والعقل. وهو، إذ يفعل ذلك، يأخذ القشور ويترك اللب، أى إنه لا يشارك بعقله وفكره فى صنع الحداثة القادمة من الغرب بفعل التفاعل أو المثاقفة، والعمل على التفكير فى المبادئ التى تأسست بها الحداثة فى بيئتها الأصلية، بل قصارى ما يفعل، هو التنعم بمنجزات الحداثة، وهذا هو الخطر الذى يحدق بالعقل العربى ويبقيه، دائماً وأبداً، تابعاً للآخر، لأنه أخذ النتائج ولم يأخذ بالأسباب[٣٨].

وحتى تستطيع الحداثة العربية تجاوز أزمتها هذه، فيحسن بها إن أرادت مضاهاة الحداثة الغربية أن تنفتح على الحداثة فى العالم، وهذا ما يسعى إليه كل

مشروع يتبنى المنهج الحوارى أساً له فى معاملة الآخر / الغرب، لكن أدونيس يذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يرى بأن الحداثة العربية لا صلة لها بالثقافة العربية، بل هى لا تعدو أن تكون جزءاً لا يتجزأ من الحداثة العالمية، ويعلل ما يذهب إليه، بالقول، إن «الحداثة الشعرية فى أمريكا اللاتينية مثلاً، تؤسس فضاءها فى الأفق الأمريكى، وهناك بلدان بكاملها، الصين، تمثيلاً لا حصراً، تؤسس حداثتها على فكر يناقض تراثها كلياً. وليس فى هذا كله ـ مع ذلك ـ ما يتنافى مع الخصوصية وأصالة الإبداع، وإن تنافى مع أصالة الموروث وخصوصيته. ولا يكون الكلام اليوم على الحداثة فى المجتمع العربى حقيقياً خارج هذه التجارب وخارج الأفق الذى فتحته على الأخص العلوم الحديثة»(٣٩).

إن الحداثة بالمفهوم الأدونيسى، انطلاقاً من الخطاب السابق، سعى نحو اللامحدود بين الشعوب والأمم، إذ يرى بأن الحداثة مرتبطة بالإبداع لا بالخصوصية التاريخية، والموروث، ويعلل بما حدث فى الصين وأمريكا اللاتينية، وكأنه يحاول من خلال هذه الأمثلة أن يبرر موقفه من التراث العربى، الذى تصالح معه فى آخر كتاباته ـ كما سلف ذكره ـ ويروج لفكرة الانفتاح اللامشروط مع الآخر / الغرب، ظناً منه أن الثقافة عالمية لا تقف أمامها الحدود أو الخصوصيات العرقية، لكن إذا ما فقد كل واحد خصوصيته التى تجعله يتفرد ويحقق أصالته، فكيف يكون مصيره، وهو يرتمى فى أحضان ثقافة لم يشارك فى صنعها كذات فاعلة، وإنما كذات منفعلة متأثرة لا تملك حيال ما تراه من زخم فكرى أنتجه الآخر إلا الانبهار، وهذا ـ فى أغلب الظن ـ لا يعد تثاقفاً وانفتاحاً، بقدر ما يكون خضوعاً وانبطاحاً. فحداثته، والأمر كذلك، ما هى إلا بحث عن شرعية لمشروعها، حتى ولو ألزمه ذلك التجرد من هويته. هى الخروج «من دائرة التاريخية ـ الواقعية العربية، التى واجهت استلاب العصر باستلاب آخر، فى الهروب نحو المجهول، والتلذذ بغواية التحول المطلق فى مناخ غامض.

وأحدثت خللاً صميمياً فى بنية الحداثة العربية القائمة فى واقعها على جملة إشكالات حقيقية، ومارست جنايتها على «الذات الحضارية» بمحاولة قراءتها وكتابتها ضمن منظور استشراقى «اصطناعى»(٤٠).

فالحداثة ـ انطلاقًا من هذا الأفق ـ لا يمكن أن تنشأ إلا بنوع من «التعارض مع القديم من جهة، وبنوع من التفاعل مع روافد من تراث شعب آخر، وهذا ما تنطق به الحداثة الغربية. وتكون الحداثة فى هذا المنظور هى الاختلاف فى الائتلاف من أجل القدرة على التكيف وفقًا للتغيرات الحضارية ووفقًا للتقدم... وعلى هذا المستوى تبدو الحداثة صراعًا دائماً وكأنها حركة إلى الأمام لا تنتهى»(٤١).

إن أدونيس بدعواه هذه، يلغى خصوصية الذات، لأن الأهم بالنسبة إليه هو التحرر من كل سلطة، ولو اضطره الأمر إلى الذوبان فى الآخر / الغرب، ما دام أن هذا الأخير استطاع أن يؤسس حداثة متمردة على كل مرجعية، بل حتى على ذاته، لأن الحداثة، والقول لأدونيس، «حركة تقوم على قول ما لم يقل فى هذا المجتمع، على رؤية عوالم متحررة من جميع العوائق النظرية والعلمية، فى حرية تخيل كاملة، وحرية تعبير كاملة ويتعذر ذلك دون تجاوز النظام المعرفى السائد، الذى هو، وهذا ما أحب أن أكرره، دينية للدنيا»(٤٢).

ولم يقف به الحال عند تمجيد الحداثة الغربية وتبيين مزاياها، بل راح يجرى مقارنة بينها وبين الحداثة العربية، إذ يقول: «نشأت الحداثة فى الغرب فى تاريخ من التغير عبر الفلسفة والعلم والتقنية ونشأت الحداثة العربية فى تاريخ من التأويل، تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحى الدينى، وبالماضى إجمالاً»(٤٣). ويضيف، وهو يستخلص جملة من الفروقات بين الحداثتين، فيقول: «الأولى، الغربية ـ مغامرة فى المجهول، فى «ما لم يعرف»، والثانية، العربية ـ عودة إلى المعلوم... الأولى لا مرجعية لها إلا الإبداعية، والثانية، قائمة على المرجعية من

كل نوع... الأولى تتحرك فى عالم لا سيطرة فيه للمقدس وللرموز الدينية، عالم انتصر فيه الدنيوى، والثانية، تعيش فى عالم لا سيطرة فيه إلا للمؤسسات والرموز الدينية. الأولى، تساؤل وشك، والثانية يقين وتسليم، الأولى انفتاح ولا نهائية، والثانية مذهبية وانغلاق... الأولى تتحرك فى عالم أمات مفهوم الله وأحيا الإنسان، والثانى، تتحرك فى عالم، الإنسان فيه هو الميت والله فيه وحده هو الحى»(٤٤).

هذه المقارنة لا تدع مجالاً للشك فى المرجعية الغربية للحداثة الأدونيسية، ولعل هذا ما جعله يدعو إلى الانفتاح على الآخر / الغرب، مبرراً ذلك بعالمية الثقافة، وأن كل الثقافات فى العالم نشأت من أصول غربية المنبت. ترى، هل من مكان، بعد هذا، لخصوصية الذات فى هذا الانفتاح اللامشروط؟

## (ب) عناوين الحداثة فى المشروع الأدونيسى:

إن الحديث عن عناوين الحداثة فى التجربة الأدونيسية يضع البحث أمام جملة من الأفكار تعد بمثابة آليات إجراء فى نظرية النقد الحداثى، ولعل ثقل التجربة الأدونيسية فى مجال التنظير، وتعدد مشارب هذا الشاعر / الناقد، يجعل من الصعب ـ كما ذكر فى غير هذا الموضع ـ على كل باحث الخروج بنتائج قارة؛ إذ كما تم التوصل إليه فى مفاهيم الحداثة عنده، أنه لا يستقر عند موقف ثابت، وما قاله فى بداية مسيرته عن التراث لم يعد له أثر فى تنظيراته الأخيرة ـ عدا إيمانه بضرورة الاستفادة من الحداثة الغربية، ومواقف وأفكار منظريها بقيت ثابتة ـ بل ظل يحاول فى كل ما يدعو إليه إلى إسقاط نتاج الفكر الغربى على النصوص العربية، بدعوى المثاقفة والانفتاح.

ونظراً لسعة وتشعب مشروع هذا الشاعر / الناقد، ارتأى البحث، حتى لا يتيه فى شعاب هذا المشروع، أن يقف عند ما أسماه عناوين الحداثة عند أدونيس،

تعميقاً لمفهوم الحداثة عنده، وتتبعاً لآرائه ومواقفه حيال ما جد فى صرح النقد، ويمكن إيجاز هذه العناوين فى جملة عناصر، يستعرضها البحث فى الآتى:

### ١ـ شعرية القراءة:

مفهوم الشعرية من أبرز العناوين التى زخرت بها الكتابات الحداثية، فهى، أى الشعرية، برزت بصورة لافتة فى المشروع البنيوى ونمت فى ظل أسسه، حيث أصبح الاهتمام مركزاً على النص كبنية مغلقة مكتفية بمعجمها الداخلى، أى الأنساق التى تشكل النص، وما على الناقد إلا أن يبحث داخل هذه الأنساق، فى إطار العلاقات القائمة فيما بينها ليستجلى الدلالة، هذا ما يمكن تسميته «الشعرية»، أى تلك العناصر المكونة للنص، أو قوانينه الداخلية بالمفهوم البنيوى، والتى تجعله أدبًا، وتميزه عن أنواع الخطابات الأخرى، إذ بانغلاق النص تنحبس الدلالة ويكف عن عملية الإيصال والتبليغ، التى كانت سمة له من قبل، فهو لا يسمع إلا صوته، ولا صوت سواه يسمع. انطلاقاً من هذا المفهوم، لم تعد الدراسة النقدية رحلة اعتيادية داخل أعماق النص لاستجلاء المعنى الخفى فيه، بل النص لا يقول شيئًا ويقول كل شىء، ويبقى البحث عن المعنى فيه وهماً من أوهام القارئ الاستهلاكى، لأن قراءته ما هى إلا محاولة لاستنطاق بعض ما فى شقوق النص، هذا إذا ما لان وانفتح وأبدى موافقته، وليس مع أى قارئ كان، بل يشترط فيه أن يكون قارئًا عاشقاً صبوراً، حتى يحدث ذلك التفاعل والوصال الذى يثمر المعنيٍ، والذى يبقى بدوره آنيًا، لا نهائيًا، مؤجلاً، لأن قارئًا آخر ينتظر هو وغيره من القراء العشاق.

هذا ما حاول أدونيس القيام به، وهو لا يدعى أنه يملك القدرة على تفسير النصوص، وينفى ـ كما سلف ذكره ـ عن نفسه صفة المدرسية التى تقيد قراءته وتحبسها فى منهج محدد، وهو، إذ يفعل ذلك، يريد أن يجد مكانه مع

المبدعين الذين يؤمنون بلا نهائية شهوة القراءة / الكتابة، وظناً منه بأن النص الشعرى، وهو الشاعر المتمرس، أعقد وأعمق من أن تطاله يد قارئ مهما أوتى من كفاءة، لذا فعلى القارئ / الناقد أن ينتج لغة موازية للغة النص الشعرى، لا أن يأتى قاصداً استخراج الدلالة القابعة فى ثنايا النص، فهذا وهم من أوهام النظرة التقليدية، إذ «ليس للنص الشعرى معنى ـ كما كان يفهم تقليدياً، وإنما هو حركية من الدلالات. إنه بتعبير آخر، لا يقدم اليقين، بل الاحتمال. إنه نص يتجدد مع كل قراءة: لا ينتهى، لايستنفد... شعرية القراءة ابتكار الأفق الخاص بهذه الطريقة لمواكبة الأفق الإبداعى فى النص المقروء»(٤٥).

هذه النظرة أخرجت أدونيس من التصنيف الذى جعله ينتمى إلى الشكلية المحضة، فهو، مع إيمانه بأن القراءة الخلاقة، هى تلك التى تنطلق من النص وعناصره الداخلية، لكن دون نفى للجوانب التاريخية والاجتماعية التى أسهمت فى إنتاجه، وكذا الأفق الذى يأتى به القارئ للنص كعنصر خارجى، إذ يقول: «لا تصح قراءة العمل الشعرى بما هو خارج عنه، ولا بمجرد نصيته المحضة، فقراءته بعناصر من خارجه إلغاء له، وقراءته بذاته وحده، إلغاء لتاريخيته أو لاجتماعيته. فليس العمل الشعرى مجرد انعكاس واقعى اجتماعى. إنه قبل كل شيء: مركب إبداعى يصدر عن مركب إنسانى، وهو إذاً، قبل كل شيء، كشف»(٤٦).

وكأن أدونيس بهذه النضرة يشير إلى ما حاول النقاد الماركسيون فعله، حفاظاً على حيوية الماركسية وجعلها مواكبة لما جد فى العالم، وهو أنه لا يوجد شكل منعزل عن مضمون، أو العكس بل إن لكل مضمون الشكل الخاص به، أو كما يقول ماركس: «ليس للشكل قيمة ما لم يكن شكلاً لمضمون»(٤٧).

كما يبدو تأثر أدونيس، وهو يعرض مبادئ شعرية القراءة، بنظرية التلقى الألمانية واضحاً، إذ يبرز حديثه بعض العناصر التى قامت عليها هذه النظرية،

مثل: مبدأ «أفق التوقعات»، ومبدأ «كسر الألفة»، و«تعدد القراءات»، والقارئ المبدع»، ها هو يتحدث عن أفق التوقع وكسر الألفة، فيقول: «ماذا أنتظر بوصفي قارئًا، من قراءة النص الشعرى؟ وجوابى الخاص هو التالى: أنتظر ما يغاير خبرتى ومعرفتى وما يزيد فى غناهما. أنتظر رؤية جديدة للأشياء، وبنية جديدة فى التعبير عنها»[٤٨]. وعن لا نهائية القراءات والقارئ المبدع يقول: «ليس الجمال الشعرى فى الكلمة بحد ذاتها، وإنما هو فى طريقة استخدامها، أى فى الإنسان. الجمال إذًا إضافة يقدمها الإنسان الخلاق، أو هو إبداع... فالجمال الشعرى يتكشف، باستمرار، فى كل قصيدة ومع كل قارئ، فريدًا، وجديدًا»[٤٩].

وتأكيدًا لمبدأ لا نهائية الدلالة فى النص الشعرى، يرى أدونيس أن القصيدة لا تنشأ من واقع مسبق، فتكون مطابقة له، أو تكون أداة ووسيلة للتعبير عن أيديولوچيا معينة، بل هى نوع من الكشف، خلق لعلاقات جديدة بين «الكلمات والأشياء، وبين هذه جميعًا والإنسان ـ علاقات تجدد الواقع والإنسان، وتجدد اللغة. وينتج عن ذلك... أننا لا نقيس القصيدة التى نقرؤها ونقومها بمدى إيحاءاتها المرجعية فى عالم عرفناه وألفناه... فالشعر يتجه بنا نحو عتبات المجهول، وليست القصيدة وصولاً، بل سفر»[٥٠].

هذه هى شعرية القراءة بالمفهوم الأدونيسى، هى شعرية متعددة، تعدد المنابع التى استقى منها، هى تلك الأسئلة التى لا تنتظر أجوبة، بقدر ما هى دعوة إلى أسئلة متجددة لإجابات مؤجلة، هى «شكل من المعرفة يتماهى مع التغير والالتباس. وهى، لذلك، معرفة مفتوحة، شأن النص ذاته، وشأن الإنسان والعالم»[٥١].

## ٢ ـ الكتابة:

حاول أدونيس فى «بيان الكتابة» الذى يضمه كتاب (الثابت والمتحول: صدمة الحداثة) أن ينسج، على شاكلة دريدا، مفهومًا للكتابة، وحتى يؤسس

شرعية هذا المفهوم، رجع إلى التراث، وراح ينبش فى مستودعه عساه يجد مبرراً لما يود طرحه، فلم يجد غير الخطابة مفهوماً يمكن أن يكون غريماً لمفهوم الكتابة، وهو، إذ يفعل ذلك، يحاول أن يجد مقابلاً للكتابة بالمفهوم الدريدى؛ فهذا الأخير، وانطلاقاً من مبدأ تقويض العقل الغربى، أرسى دعائم مفهوم أسماه «الكتابية» وجعله مناقضاً للمفهوم الذى ساد الفكر الأوروبى منذ أفلاطون، ألا وهو «الشفاهية».

هكذا، وعلى هذا الأساس من التأثر بعمل دريدا، وحتى وإن لم يصرح أدونيس فى بيان الكتابة، أنه نقله عنه أو تأثر به، بل إن ما يكشفه المضمر من خطاباته، وكذا الطريقة التى تعامل بها مع التراث، أفصح من شهادته. وهو بمفهوم الكتابة يريد أن يؤسس لمشروع القراءة / الكتابة، حيث يصبح القارئ مبدعاً يمارس فعل الكتابة بإعادة إنتاج النص وبعثه من جديد، كما أنه يسعى لتجسيد مشروع طالما ألح عليه فى كتاباته، ألا وهو مشروع «الكتابة الآلية» التى قال بها السرياليون بزعامة بريتون، حيث يصبح الحضور غياباً، واليقين شكاً، هى نوع من التجريب اللانهائى للغة، يعرفها أدونيس فيقول: «الكتابة الآلية هى الكتابة العفوية، غير المدروسة، التى تفلت من الإكراهات، الآتية من العقل الرقيب، والفكر النقدى، والمواضعات. الكتابة الآلية تحرر من اليومى وعوائقه. تدفع الكاتب للخروج من أناه المألوفة إلى فضاء آخر... هذه الكتابة تفصح عن عالم هو نفسه غريب غامض محير. إنها كتابة ـ تيه، لعالم هو نفسه عالم ـ تيه»(٥٢).

الكتابة بالمفهوم الأدونيسى قضاء على سلطات أقامت صرح الخطابة قديماً، وهى: الحضور / الصوت / الإقناع / التأثير، كما تحول السامع إلى قارئ منتج، والكاتب المرسل الذى كان يستثير قلوب سامعيه لاستمالتهم توارى وانسحب لأن القارئ (إرادة القوة) أخذ مكانه، ليس هذا وحسب، بل قتله معلناً ولادته هو كمنشئ جديد للإبداع، «وبما أن القراءة مستويات تابعة لمستوى القرّاء،

فلايمكن أن يصل قارئ النص الإبداعى إلى القبض على «حقيقته» النهائية. فلهذه «الحقيقة» مستوياتها أيضاً. القارئ بهذا المعنى، «يخلق النص». إنه خلاق آخر يواكب خلاق النص. والنص الإبداعى هو، بهذا المعنى، أفق من الدلالات أو من «الحقائق...»(٥٣). إنه قارئ عهد الكتابة التى غيّرت خارطة الإبداع، حيث أضحت الساحة أمامه خالية من الحرس يدخل ويخرج متى شاء، هو «الغازى المخلخل الذى رمى علامة الزيارة ورفع علم الغزو»(٥٤).

الكتابة تتعدى الزمن، لذلك فهى أشمل من أن تحيط بها الذاكرة أو يُحدد لها مكان فى الزمن، هى المكان والزمان معاً، هى المعنى بعد موت صاحبه (الكاتب)، فهى لا تعبر عن صاحبها وإن تعرض منه شيئاً لكنها لا تستنفده، ولا تفسره، هى أشبه بصورة شخص غائب يلوح طيفه فى الخيال دون أن يقبض عليه، وهى، أى الكتابة، لا يسعها أن تحيط بصاحبها إلا بعد موته، ثمة فقط، أى فى لحظة الموت يفلت المعنى من جسد صاحبه ليدخل فى الكتابة / الجسد، التى ينشئها القارئ المبدع.

فالكتابة من هذا المنظور الأدونيسى، تتجاوز الكتابة العربية، لأن هذه الأخيرة بحث عن زمن ضائع سواء أكان فى الماضى فيستعاد، أم فى الحاضر فيقبض عليه، أم فى المستقبل فينتظر مجيئه. أما التى يدعو إليها أدونيس، فهى حفر المطموس، المكبوت، المهمش، أيّاً كان مكانه؛ فى الجماعة فى التاريخ، حتى فى الذات، قصد استنطاقه(٥٥).

مهما قيل عن مفهوم الكتابة فى المشروع الأدونيسى، فلن يكون كلام الباحثين سوى قراءة لا تملك إلا حقيقتها التى أقرتها فى لحظة معينة، لأن هناك قراءات بعدد القراء وحقائق ودلالات تبقى مؤجلة إلى حين، ولا يتجرأ أحد، أو يدعى أنه يملك الحقيقة القارة، فهذا أدونيس نفسه يعترف بفشله فى ملاحقة ما يبحث عنه داخل الكتابة، فيقول: «أتابع فى الكتابة، شيئاً يفلت

منى، باستمرار: شيئًا يشبه ما ننتظره فى قراءة «ألف ليلة وليلة»، لكنه يرجئ دائماً، مجيئه يتجدد، ويتجدد كذلك، انتظارنا... كأننا، كُتّابًا وقراءً، نبحث فى النص الفنى عما لا يمكن أن نجده، أو كأننا نريد أن نبلغ ما لا يمكن بلوغه... تتضمن شهوة الكتابة مزيداً من شهوة الحياة. كل شىء ممكن، لكن لا شىء ممكن: أليس هذا مأزق الكتابة؟»[٥٦].

هكذا، وتأسيساً على ما تقدم، يمكن القول، إن الكتابة مفهوم مناقض للخطاب الشفهى، أى الخطابة عند العرب. هى الإبداع / الاختلاف / الغياب/ الغموض / اللامعنى / لا نهائية الدلالة / القارئ. أما الخطابة، فهى المحاكاة / الائتلاف / الحضور / الوضوح / الإقناع / المنطق / السامع / الصوت.

### ٣. إبداعية النقد:

قد لا يكون الحديث هاهنا بعيداً عما قيل فى العنصرين السابقين؛ إذ يوجد بينهما تداخل يصعب معه التفريق؛ فما شعرية القراءة إلا ضرب من الكتابة الإبداعية التى لا تبحث عن بلوغ الحقيقة، وما الكتابة إلا قراءة شعرية لا تزعم امتلاك القدرة على تفسير النص. هى، إذاً، الكتابة / القراءة، والقراءة/ الكتابة؛ الكتابة التى لا حياة لها إلا بالقراءة التى تجددها فى كل عودة إليها، مع القارئ الواحد، أو القرّاء المتعددين، والقراءة التى لا شاهد على وجودها إلا الكتابة، التى تضمن حضورها الدائم. وما النقد الإبداعى إلا ثمرة القراءة/ الكتابة، والكتابة/ القراءة، فهو قراءة شعرية، وكتابة إبداعية. فقط كان هذا التفريق بين هذه العناصر لغرض إجرائى، هو عرض العناوين البارزة للحداثة النقدية، وإلا لما كان من داع لذلك.

هكذا، كان مفهوم النقد الإبداعى، أو الميتانقد، أو اللغة الواصفة، كما يطيب للبعض نعت هذا المولود الجديد، الذى استقبل بحفاوة فى مسرح النقد،

بل إن المناصرين لمشروع الحداثة لم يدخروا جهداً، سعياً للاحتفاء بهذا المولود وقبوله كإبداع، دون أن يكون فى ذلك تهديد للأنواع القائمة، كالقصة والشعر، والمسرح. واجتهدوا فى تأسيس مؤسسة مصطلحية تضم منتوجهم الجديد وتروّج له فى سوق الإبداع، فغدت كتب النقد ـ فضلاً عن المجلات المتخصصة ـ مسرحًا لعرض اسمه النقد الإبداعى.

هذه الدعوة، فى الحقيقة، ليست بدعًا بالنظر إلى القفزة النوعية التى حققها النقد فى الوطن العربى، فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وتبنيه مشروع الحداثة الغربية. يسعى هذا النقد إلى لفت الانتباه، أولاً وقبل كل شىء، إلى نفسه، متجاهلاً النص الإبداعى، إنه انتقال من موقعه الأصلى كلغة ثانية إلى موقع لغة أولية (لغة الإبداع).

والمتتبع لهذه الثورة فى النقد العربى المعاصر يجد أن أدونيس كان من الأوائل الذين دعوا إلى إقامة مشروع نقدى يستمد لبناته من معجمه الخاص، وإحداث قطيعة مع النقد الانطباعى، إذ يقول: «ما تزال الذائقة العربية مشحونة، مثقلة بالطرق القديمة ومعاييرها فى التذوق والحكم. لذلك من العبث الأمل فى نشوء نقد حديث يوازى التجربة الشعرية الحديثة، إذا لم يخرج النقد هو أيضاً من إطار المعيارية القديمة للنقد، خروج الشعر الحديث عن المعيارية القديمة لكتابة الشعر»(٥٧).

النقد فى المشروع الأدونيسى تجاوز للأحكام القيمية التى بقيت ردحًا من الزمن ملازمة له فى ظل النقد الانطباعى، هو اليوم، لم يعد تلك السلطة التى تفرض وصايتها على الإبداع، مفضلة مبدعًا على آخر، بل هو الإبداع نفسه، هو «أكثر من قراءة: ليس تفسيراً للنص أو تأويلاً وحسب. إنه معرفة، أو ابتكار معرفة جديدة، انطلاقًا من النص واستناداً إليه... يؤسس النقد دائمًا، لبدايات كلام آخر... النقد كالفكر، أو هو فكر لا يتغذى ولا ينمو إلا بالتساؤل المستمر... إنه نقيض المنهج المغلق، وهو لذلك يظل بدءًا»(٥٨).

إن الذى يحاول تأسيسه هذا النوع من النقد، هو إعادة كتابة النص الذى ينتقده، كتابة من نوع آخر، عملها هو نقل بنية النص الأولى إلى بنية ثانية، ويبقى هذا النقل قائماً بلا نهاية، يتجدد معه النص، أيضاً، بلا نهاية، لأن لا أحداً، والقول لأدونيس، يملك المعنى، فهو موجود أمامنا لا وراءنا، نحن من يتجه إليه باستمرار(٥٩).

هى دعوة صريحة إلى لا نهائية الدلالة والانفتاح على آفاق النص الإبداعى، ونسج لغة إبداعية تضاهى إبداعيته، فإذا ما حصل وصال بين اللغتين، لحظة يتفاعل النص مع القارئ الناقد، هناك، فى تلك اللحظة، يشهد ميلاد نص جديد، هو ما يمكن تسميته نقداً إبداعياً. ولعل هذا ما جعل أدونيس يلح على أن «كل نقد لا يكون نقداً للنقد «لا يعول عليه»(٦٠).

## (جـ) المرجعيات المستعارة فى الخطاب الأدونيسى:

إن البحث فى الخلفيات المعرفية التى يتكئ عليها الخطاب الأدونيسى تسمح للباحث تحديد الاتجاه الفكرى الذى يدين به هذا الشاعر / الناقد، كما تمنح له من المعطيات والتصورات التى لا يكشف عنها خطابه؛ إذ ـ كما هو معروف ـ من أخص سمات منهج النقد الحوارى، التنقيب والنبش فى المضمر والمطموس والمسكوت عنه فى الخطاب، لذا فإن هذا العمل سيساعد على تعرية الخطاب الأدونيسى واستنطاق ما لم يشأ هذا الخطاب الإفصاح عنه، هذا إذا ما شاء الخطاب الأدونيسى لنا أن نعرفه؛ إذ ليس يسيراً أن يجد الباحث ما يرومه، إلا إذا استطاع أن يستميل شعور نص الخطاب، فيلين هذا الأخير وينفتح، ليكون التفاعل، فينكشف المستور ويحضر الغائب كثمرة لهذه العملية، لكن دون أن يكون فى ظن هذا القارئ أنه استنزف كل الدلالات المضمرة فى نص الخطاب، لأن من سمات النص هو الإبقاء على خيط خفى داخل شقوقه وفجواته التى يملؤها القارئ حتى يتسنى له تأجيل الدلالة وإرجاؤها، وهو، إذ

يفعل ذلك، يظهر مدى تمنعه وتدلله وتفلته من قارئه وكأنه يغازله ويلاعبه، بأن يثير عواطفه بابتسامة يضمن بها تعلقه به إلى حين قدوم الموعد المؤجل، مختبراً صبره ووفاءه، فإن كان له عاشقاً فهو، لا محالة، عائد، بل تراه يعيش لوعة الفراق، وشوق اللقاء، ويبقى دائماً ينتظر على أمل تحقيق الوصال واللقيا...

التجربة الأدونيسية من الثقل بحيث يصعب معها تحديد أو حصر المنابع الثقافية التى أسهمت فى إنتاج خطابها، لأن أدونيس لم يكن يوماً مبدعاً يسعى للالتقاء بجمهور، بل هو من الرافضين لفكرة سماع الشعر، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، إذ إنه يحتقر الجمهور، ولا يجد فيه ملمحاً ثقافياً يثلج صدره، ويثق فيه ليحمل دلالات قصائده، لأنه ببساطة جمهور السلطة؛ السلطة مطلقاً (سلطة التراث، سلطة النص الإحيائى التقليدى، سلطة النقل والمحاكاة...)، كما أنه ـ كما سلف ذكره ـ بموقفه هذا يصدر عن الاتجاه السريالى فى الفن، هذا الأخير لا يؤمن إلا بالكتابة الآلية، أو كما يسميها البعض، «التجريب الكتابى»، حيث يسعى المبدع إلى تحطيم كل ما هو تقليدى وواضح، هى نوع من الكتابة الغامضة، الغارقة فى متاهات المجهول، الباحثة عن اللامعنى والفوضى والعدمية...

وأدونيس، وإن بدا فى ظاهر نصوصه النقدية متأثراً بالصوفية بالمفهوم الإسلامى، فهو نوع من التمويه والتضليل الذى يمارسه الخطاب الأدونيسى، فهو يستخدم المعجم الصوفى كتقنية، أى يستغل مصطلحات الصوفية ويوظفها فيما يدعو إليه، ولعل من المصطلحات التى يستخدمها، وهى من المعجم الصوفى ـ تمثيلاً لا حصراً ـ الكشف، السكر، السفر، الرحلة، الغياب، التوحد...، دون أن يكون شاعراً متصوفاً يؤمن بالصوفية فكراً وممارسةً، وهذا النوع من الصوفية يمكن تسميته بـ «الصوفية الشعرية»، وشتان بين هذا النوع وبين ما يمكن تسميته «الشعر الصوفى»، الذى يكون فيه الشاعر صوفياً ينطلق من إيمانه بالصوفية فكراً وممارسة. ويمكن إيجاز أهم الفروق بين النوعين فى العناصر الآتية:

١ ـ «الشعر الصوفى ينطلق من الدين ويهدف إلى غايات صوفية، بينما تقتصر الصوفية الشعرية على توظيف المعجم التقنى الصوفى.

٢ ـ الصوفية الشعرية ظاهرة حداثية لها قرابة واضحة إلى السريالية، أما الشعر الصوفى فظاهرة أدبية تراثية عريقة.

٣ ـ الصوفية الشعرية تلح إلحاحاً على استحضار المعجم الصوفى دون دلالاته، أما الشعر الصوفى فيلح على الدلالات الصوفية أكثر من إلحاحه على المعجم»[٦١].

وحتى يتجسد هذا الافتراض، ويكون واقعاً ملموساً، يورد البحث بعض النصوص التى يوظف فيها أدونيس المعجم الصوفى، مع أنه ـ كما سلف ذكره ـ أبعد عن الصوفية فكراً وممارسةً، يقول: «الله فى التصور الإسلامى التقليدى نقطة ثابتة، متعالية، منفصلة عن الإنسان. التصوف ذوبّ ثبات الألوهية، جعله حركة فى النفس، فى أغوارها. أزال الحاجز بينه وبين الإنسان. وبهذا المعنى قتله (أى الله)، وأعطى للإنسان طاقته. المتصوف يحيا فى سكر يسكر بدوره العالم، وهذا السكر نابع من قدرته الكامنة على أن يكون هو والله واحداً. صارت المعجزة تتحرك بين يديه»[٦٢].

وفى سياق الحديث عن الكتابة الآلية يقول: «... هذه الكتابة تفصح عن عالم هو نفسه غريب غامض محير. إنها كتابة ـ تيه، لعالم هو نفسه عالم ـ تيه. فحين يدخل الشاعر عالم التحولات، لا يقدر أن يخرج منه بكتابة تحويلية: أمواج من الصور الإشراقية، التى لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، والتى يتحول فيها الواقع نفسه إلى حلم»[٦٣]. «فالشعر يتجه بنا نحو عتبات المجهول وليست القصيدة وصولاً بل سفر»[٦٤].. «... ما سميته بالكشف أعنى طاقة الكشف عن علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء»[٦٥].

هذه بعض النصوص اختيرت على سبيل التمثيل لا الحصر، حتى يتم رصد استخدام المعجم الصوفى فى النص الأدونيسى، وأدونيس، وهو يقوم بهذا

الصنيع، يظن بأنه يمكن الجمع بين الصوفية والسريالية، مع ما يوجد من فرق بّين يصل إلى درجة التناقض بينهما؛ إذ السريالية من الاتجاهات الفنية التى برزت كنتيجة لطغيان النزعة العقلية فى الفكر الأوروبى فى بداية القرن العشرين، يهدف أصحابها إلى إحلال اللامنطق والغموض بدل العقل والوضوح، والدعوة إلى محاربة ما أقامه العقل الأوروبى قصد تحطيمه، فحاربوا اقتصاد الربح باقتصاد الخسارة، ودعوا إلى استنفاد الطاقة الموجودة فى ذات الإنسان، حتى يتم اكتشاف الإنسان فى ما أسموه «التجربة الباطنية»، والتى تعنى «استنفاد المخزون الغريزى عند الإنسان وتصريف كل الطاقات المشحونة فى الجسد، وذلك بممارسة الشبقية Erotisme والسكر Ivrresse والشعر والموسيقى والفن عموماً... إن التجربة الباطنة هى التى ستكشف عن جوهر الإنسان الذى توارى خلف ترسبات التشيؤ... لذا فاستعادة الإنسان لهويته تتم بالسفر إلى أقصى ممكناته(٦٦).

لكن هذه التجربة الباطنية لا علاقة لها بالتجربة الصوفية، بل هى مناقضة لها تماماً، «فالتجربة الصوفية تقوم على اقتصاد الطاقة والحفاظ على توتر الغريزة فى عمق الذات، فى حين تقوم التجربة الشبقية على تصريف الطاقة واستنفادها بطرق شتى: بالشعر، بالموسيقى، بالفن....»(٦٧).

هكذا يبدو الفرق واضحاً بين منحى كل منهما، عدا أنهما يتقاطعان فى استكناه الغيب، لأن «الهدف الأخير الذى يسعى إليه الصوفى هو أن يتماهى مع هذا الغيب، أى مع هذا المطلق، ويهدف السريالى إلى أن يحقق الأمر نفسه، وليس المهم هنا هوية هذا المطلق، بل حركة التماهى معه والطريق الذى يؤدى إلى ذلك»(٦٨)، إلا أن وسيلة كل منهما، الصوفى والسريالى، تختلف؛ فالأول يتوسل بالكتابة الوجدانية، فى حين يعود الثانى إلى الكتابة الآلية.

وأدونيس نفسه، فى غير ما موضع، يقرر صراحة، أن أهمية الصوفية بالنسبة إليه «لا تكمن فى مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن فى الأسلوب الذى سلكته، أو فى الطريقة التى نهجتها لكى تصل إلى هذه المدونة»(٦٩).

وهو، إذ يؤكد ذلك، يكشف عن الهوة الموجودة بين الصوفية التى يروج لها، وبين تلك التى عرفها المفكرون المسلمون وتبناها المبدعون ومارسوها فى إبداعاتهم، إن الصوفية الأدونيسية تجد مرجعيتها فى الثقافة الغربية، الفرنسية خاصة، فهى تستند ـ فيما تستند ـ إلى «قاموس نقدى سريالى ليس سوى ترجمة لكتاب سوزان برنار بالفرنسية وعنوانه: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا»(٧٠).

وهو نفسه لم يتردد، فى حوار أجرى معه، فى الإعلان بأن السريالية هى التى قادته إلى الصوفية، «... تأثرت بالحركة السريالية كنظرة، والسريالية هى التى قادتنى إلى الصوفية، تأثرت بها أولاً، ولكننى اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعى فى التصوف العربى، فعدت إلى التصوف»(٧١).

ويؤكد الموقف نفسه، فى مقابلة أُجريت معه، فيما ينقله الدكتور مصطفى هدارة، قائلاً: «أنا لا أنكر أنى متأثر بالنزعات الصوفية التى أعتقد أنها أعمق ما فى الفكر العربى، وأنا لست متأثراً بها دينياً، وإنما إبداعياً، أنا مثقف لائكى (أى لا دينى)... أنا أتبنى تمييز الصوفيين بما يسمونه الشريعة، وبين ما يسمونه الحقيقة، إن الشريعة هى التى تتناول شئون الظاهر، والحقيقة هى التى يعبرون عنها بالخفى والمجهول والباطن، ولذلك فإن اهتمامى صوفى بالمجهول وبما يأتى ويتغير باستمرار، وهذا ما يتناقض مع الدين»(٧٢).

لكن الذى أقره أدونيس، بقوله، إن السريالية موجودة فى الصوفية، وقد أوضح البحث بما قدمه من دلائل على ما يوجد بين التجربتين من فرق، يصل إلى درجة التنافر والتناقض، وهاهو الدكتور محمد مفتاح ـ فى معرض حديثه عن الأركان الواجب توفرها فى أية كتابة حتى يتسنى تصنيفها ضمن جنس معين ـ يزيد المعنى إيضاحاً، «وإذا ما اجتمعت تلك الأركان فى أية كتابة فإنها حينئذ تكون جنساً نقياً غير مشوب بغيره، والأركان هى: الغرض المتحدث عنه،

والمعجم التقنى، وكيفية استعماله، والمقصدية.. فمثلا إذا تناول مؤلف بعض الأغراض الصوفية، ولم يستعمل المعجم الصوفى فى سياق يلائمه فكتابته ليست بصوفية كالكتابة الفلسفية.. كما أن الذى يستعير القاموس الصوفى ولا يستعمله فى غرض من الأغراض الصوفية المتعارف عليها فلا تسمى كتابته صوفية مثلما نجد فى الشعر الذى يستمد من القاموس الصوفى»(٧٣).

ما يجدر قوله، بعد كل هذا، إن أدونيس يسعى قصارى جهده أن يجد مبررات للفكر الغربى فى التراث العربى، وكأنه يتعمد ذلك، حتى يحقق مشروعه الحداثى القائم على مبدأ خلخلة بنية العقل العربى الماضوى، بالمصطلح الأدونيسى، بل وليشكك فى الأسس التى انبنى عليها.

إذا كان مثل هذا الصنيع ـ والحال هذه ـ يليق أن يقوم به كل مفكر يريد نقد ماضى أسلافه نقداً موضوعياً، لتجاوز ما وقعوا فيه من أخطاء، وإذا كان نقد التراث، كما يدعى أدونيس ومن شايعه من الحداثيين، ينطلق من البنية الداخلية لهذا التراث، حتى يتسنى تحقيق الموضوعية، فلم اللجوء إلى ثقافة الآخر/ الغرب، بل إلى أخص خصوصياته الفكرية، التى لا يمكنها التنفس إلا فى البيئة التى ولدت فيها، ثم إسقاطها، أو ابتداع ما يقابلها فى الفكر العربى، الذى له خصوصيته الفكرية والحضارية التى تميزه عن غيره. أقل ما يقال عن مثل هذا الصنيع، إنه حيلة من حيل الكتابة الحداثية بالمفهوم الأدونيسى، أو قل هى بدعة أدونيسية.

فإذا ما انتقل الباحث، بعد هذا الحديث عن الحضور السريالى الغربى الأصل فى التجربة الأدونيسية، إلى باقى كتابات أدونيس، لا سيما المتأخرة منها، فإنه لا يكاد يحصى، أو يقف عند تلك النخبة من المفكرين الغربيين المنتشرين فى فجوات وشقوق خطاباته، وهو إن دل على شىء فإنما يدل على مدى سعة ثقافته، فمن بارت إلى نيتشه، إلى دريدا إلى فوكو إلى هيدغر.

ولعل هذا الحضور المكثف لهؤلاء النقاد المفكرين يفتح الباب على مصراعيه أمام جملة من التساؤلات، والتى تغاضى عنها كل من قرأ أدونيس الشاعر، أو من انكب على كتاباته النقدية، دارسًا وباحثًا. ألا يكون تجمع هؤلاء النقاد، لا سيما نيتشه، فيما سيتم كشفه، فى كتابات أدونيس دون سواهم، دليلاً على المنحى التفكيكى للمشروع الأدونيسى، بخلاف ما قيل من قبل؟ وهو ما سيتم إثباته أو إبطاله، فيما سيأتى من هذا الحديث.

تأثرًا بالفكر البارتى، قارب أدونيس الشعر الجاهلى، فى محاولة لاستجلاء ما خفى عن السابقين من النقاد، وكذا لإعادة اكتشاف هذا الشعر، الذى كثيراً ما دار حوله الجدل، وهو، إذ يفعل ذلك، يروم إقرار وتثبيت ما يمكن تسميته مبدأ تعدد القراءات، أو لا نهائية الدلالة التى قال بها بارت. ولعل من أبرز العلامات التى تصل تجربة أدونيس النقدية بالناقد الفرنسى بارت، مفهوم «الشهوة»، أو «اللذة»؛ إذ كثيراً ما ورد ذكر هذين المصطلحين فى مشروع قراءة شعر امرئ القيس لأدونيس، وكما لا يغيب عن الأذهان، فإن هذين المصطلحين كانا أساس قيام المشروع التفكيكى فى النقد.

البارتى، فله كتاب بعنوان: «لذة النص» Le plaisir du texte(**)، وكان حقا الكتاب الذى أثار لذة المترجمين، ولعل العدد الهائل من الترجمات، أو المقالات الموجودة، لأبين دليل على قيمة هذا الكتاب، حتى إن منذر عياشى، فى حوار معه، أورده فى مقدمة الترجمة، تحدث عن اللذة إبداعًا قبل أن تكون موضوعًا للترجمة فقال:«اللذة تأتى هكذا، إنها حضور من غير سؤال، ووجود يعم كل شيء دون أن يتموضع فى شيء... وليس شيء للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها. اللذة ليست موضوعًا. إنها هى. وإنها لتكشف دائمًا من غير سؤال. وسعادة الملتذ كالنور، تأتى بقدح زناد الروح، فلا يدركها إلا من تحرر من نفسه جسدًا ودخل فى نفسه نصًا»(٧٤).

ما دام أن اللذة لا يمكن أن تكون موضوعًا، فكيف قام منذر عياشى بترجمة الكتاب، ها هو يتولى الرد والإيضاح، «فى الواقع، أنا لا أترجم أى كتاب... أنا لست مترجمًا، إننى مجرد قارئ يسجل فيما ينقل مخاضه الخاص... إننى أضع ذاتى فيما أترجم أكثر مما أترجم. وهذا القول قد يكون فضيحة، ولكن اللذة هكذا تكون. ترجمت، كتاب (لذة النص) مثلاً، ترجمة قارئٍ لا ترجمة مترجم، ولقد أردت لهذه الترجمة أن تكون صادقة، أى أن تكون مطابقة للأصل. ولكن لأى أصل؟ ولعلى لا أكذب الظن إن قلت إن (رولان بارت) نفسه لا يملك الأصل. إنما هو ناسخ سجل ما وعاه ليبلغه»(٧٥).

كذلك لبارت كتاب آخر، يحمل الترنيمة نفسها عنوانه: «شذرات من خطاب فى العشق»(**) Fragments d un discours amoureux، وهو يدل من عنوانه على نغمة العشق أو شهوة القراءة، التى كان الحدث عنها فى لذة النص. ربما قد انزاح البحث قليلاً عن طريقه، لكن ما عساه يفعل أمام إغواء اللذة، وكيف لا يكون ذلك كذلك، وهو يتحدث عن اللذة والعشق والشهوة، ألم يقل هذا منذر عياشى، إنها اللذة، أضف إلى ذلك، أن المتحدث عنه هو بارت أبرز علامات الطريق فى نقد الحداثة الغربية. وما يعتقد الباحث، فى هذا الحديث، وهو حديث المقل، أنه قدم ما يستحق عن هذا الناقد.

هذا عن صاحب الفضل، أو النسخة الأصل فى مشروع أدونيس، فى قراءته لشعر العصر الجاهلى، لا سيما شعر امرئ القيس. وهو بصدد عرض ما أسماه «شعرية الجسد» كمشروع قراءة، يرى بأن الحداثة ألغت الحب وحولته إلى لذة (متعة الجسد)، فيقول عن المرأة فى شعر امرئ القيس «المسألة، بالنسبة إليه، ليست مسألة حب لامرأة معينة يجد فيها تكامله، وإنما هى مسألة لذة، وامتلاك لما يحقق هذه اللذة. المرأة هنا وسيلة ـ وهى إذًا شىء يمتلك أى أنها شىء يستهلك... من هنا يمكن القول إن امرأ القيس لا يبحث عن امرأة يحبها،

وإنما يبحث عن السيطرة والامتلاك. هنا تبدو الغريزة الجنسية مكاناً ليمارس غريزة القوة. والرجل إذ يمتلك المرأة لا يشعر بأنه أشبع غريزته وحسب، وإنما يشعر أيضاً كأنه امتلك الطبيعة»(٧٦).

فما مفهوم هذه اللذة عند أدونيس، أهى لا نهائية الرغبة، أهى تلك الشهوة التى تجعل من الإنسان لا يشبع فى طلبها، «ومن هنا نرى أن علاقة امرئ القيس بالمرأة تكشف عن أن شهوته لا ترتوى. فما تكاد تنطفئ حتى تشتعل من جديد. كأنه يقول لنا: ما أبحث عنه وجدته، لكن ما وجدته لا يكفينى»(٧٧).

هكذا، ينقل أدونيس، متأثراً ببارت، مفهوم اللذة والشهوة إلى عالم الشعر، فيغدو الشعر، والأمر كذلك، شهوة، وما الشهوة إلا ضرب من الشعر، إنه نوع من التوحد بين الشعر والشهوة بالمفهوم الأدونيسى:«والشاعر يقول الشعر، فيما تقوله الشهوة. كأن الشهوة نسيج حياته وشعره معاً وكلامه يتفجر حراً، بلا تحفظ، كما تنبجس المتعة فى ممارسة الشهوة. ثمة علاقة عضوية بين الانفعال الشهوى والانفعال الشعرى... بل إن أبا تمام بعده أسس لهذه الوحدة فى قوله: والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى، إلا لمفترعه»(٧٨).

وما دام يوجد هناك وحدة بين الشعر والشهوة، فإن ذلك معناه أن أدونيس يتحدث عن شهوة اللغة المقابلة لشهوة الجسد، فتكون القصيدة ـ والأمر كذلك ـ جسداً لغوياً أو مصدر لذة، يثير لذة القارئ لممارسة الشهوة؛ شهوة القراءة، فتتعانق الشهوتان، ويكون اللقاء على جسد القصيدة؛ شهوة الجسد وشهوة اللغة.

اللغة الشهوة التى يتحدث عنها أدونيس فى شعر امرئ القيس، هى لغة الحاضر الذى يعيش بين غيابين؛ ذكرى الماضى، والمستقبل المجهول، فالماضى غياب، والمستقبل غياب، وما الحاضر إلا لغته؛ لغة الشهوة التى يستحضر بها شهوة الذكرى التى مضت، ويستشرف بها شهوة المستقبل الذى يجهله، فيكون

الحاضر، أبداً شهوة لا يرتوى صاحبها، فيبقى الشاعر ـ والحال هذه ـ حبيس لغته، فهى بيته الذى يقيم فيه وماضيه الذى ولىّ والمستقبل الذى لم يأت بعد، هى الحاضر/ الغائب.

وأدونيس، من هذا المنظور، لا يبتعد عما قاله هيدغر عن لغة الشعر، «اللغة هى بيت الوجود. فى بيتها يقيم الإنسان. وهؤلاء الذى يفكرون بالكلمات ويخلقون بها هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن الوجود»(٧٩).

وهذا الشاعر الحامل لهذه اللغة، كما يرى هيدغر، ما هو إلا صورة معبرة عن الوجود الإنسانى، فلغته هى لغة الإنسان البدائى، هو، أى الشاعر كإنسان جاء إلى هذا الوجود، أو بعبارته، قذف به فى هذا الوجود، وهو مضطر للتعايش مع الكائنات التى توجد من حوله، ومع كل شىء يحيط به، لأن هذه الأشياء/ التقاليد أصبحت جزءاً من حياته، لكن هذا لا يعنى أنه لا ينتهز الفرصة فى تحقيق ذاته، وما اللغة، آنئذ، إلا البطل الذى يلعب دور المخلص، فهى ليست وسيلة، هاهنا، بل هى البعد الحقيقى للوجود ذاته، بها يتحقق وجود العالم، يقول هيدغر عن حقيقة هذا الشاعر وكيف يصارع من أجل إثبات ذاته بعد ما ألقى به فى هذا العالم«إن الشاعر نفسه يقف بين الأول: الآلهة، والآخر: البشر. إنه الإنسان الذى تم طرده إلى منطقة الـ «بين بين» بين الآلهة، والبشر. ولكن يتقرر للمرة الأولى، فى هذا الـ «بين بين» فقط، ما هو الإنسان وأين يقيم وجوده»(٨٠).

هذا هو عينه ما حاول أدونيس توظيفه فى حديثه عن شعرية الجسد عند امرئ القيس، فهو يرى بأن«امرأ القيس إذاً يعيش فى اللغة بين فراغين/ غيابين. وكأن المكان الملىء ـ والزمان الملىء هما النص ـ اللغة. وكأنما لا معنى لأى شىء إلا إذا اتخذ من اللغة جسدا له» ، ليفصح بعد ذلك عن أهمية اللغة

بالنسبة للإنسان: دون أن ينسى ذكر صاحب الفكرة هيدغر «ومن هنا يجب أن نلحظ أهمية اللغة للإنسان كأن الإنسان لا يسكن فى اللغة وحسب، كما يعبر هيدغر، وإنما يوجد فيها وبها أيضا»[٨١].

ولا يتردد فى غير ما موضع من ترداد هذا المفهوم للغة، بل إن النغمة هناك تبدو ألذ وأطرب؛ إذ يقول:«هكذا تتأرجح حياة الشاعر الجاهلى بين الشيئية ومحاولة السمو على كل شيء. وبهذا المعنى نقول إن الأنا للشاعر الجاهلى هى الكون كله. ولا تتأسس هذه الأنا إلا باللغة وفيها. فاللغة، للجاهلى، طريقة وجود، ومكان إفصاح عن الوجود . إنها وحدها، وطنه. فهو مقيم فى كلماته، لا يبرح. اللغة، لذلك، مجده ونشوته»[٨٢].

هكذا، بدا واضحاً من خلال هذه النصوص مدى ائتلاف الخطاب الأدونيسى بالشهوة واللذة بالمفهوم البارتى، وكذا مفهوم اللغة الشعرية بالمفهوم الهيدغرى. لكن أغلب الظن أن أدونيس، وهو يسقط هذه المفاهيم فى مقاربته للشعر الجاهلى، قد تناسى أهم الفروق الموجودة بين الفكر الغربى، والفكر العربى، لا سيما مفهوم اللغة الشعرية حسب ما أقره هيدغر؛ إذ إن ما يكشف عنه خطاب هذا المفكر، وهو يتحدث عن الإنسان واللغة، أنه ينفى صفة الاختيار الموجودة عند الإنسان، فهو مجبر على التسليم بما اختير له، فهو، حسبه، قذف وألقى به فى هذا الكون، وكأن أفعاله خلقت وأجبر على أن يكون كذلك، وهذا يتنافى وما أقره الخالق – جل وعلا ـ إذ خلق الإنسان فى هذا الوجود، بعد أن خلق الله السموات والأرض واستوى على العرش لكن لم يجبره فى أفعاله، بل هو حر فى أن يختار الحياة التى يراها مناسبة له، ويعلم من الخالق ـ عز وجل ـ وهو اللطيف الخبير، يعلم فى علمه الغيبى، الشقى من السعيد دون أن يكون فى ذلك تأثير على سلوكات أو أفعال الخلق. ولعل هذا المفهوم الذى قال به هيدغر، وتأثر به أدونيس، له جذور فى الفكر الإسلامى، وهو الرأى الذى

ينسب إلى الجبرية. فاللغة مهما كانت قيمتها فى التعبير عن الوجود، فهى لن تكون سجناً أبدياً يحبس الإنسان، ويجرده من حقه فى صنع الوجود بالكيفية التى يراها. وهذا الرأى ـ كما هو معروف ـ من الآراء التى نادت بها البنيوية وطورتها فيما بعد التفكيكية.

أما عن الشهوة واللذة، فهى من المفاهيم التى شاعت فى النقد العربى قديماً، ولعل بيت أبى تمام الذى أورده أدونيس دليل على ذلك، وليس هذا وحسب، بل إن أبا تمام قد نصح البحترى، قائلاً:«واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين»(٨٣). وهو عينه ما قرره بشر بن المعتمر، الذى يرى بأن اللذة هى التى تجعلك قارئاً عاشقاً لما أنت بصدد قراءته حتى تفرغ منه، حتى «تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشتهه ولم تنازع إلا وبينكما نسب، والشىء إلا إلى ما شاكله، وإن المشاكلة قد تكون فى صفات، إلا النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة»(٨٤).

حتى إن بارت ـ (كما يكشف منذر عياشى) ـ قد تأثر بما قاله العرب القدماء حول مفهوم اللذة، فأدرك قيمة ذلك، فألف كتابه (لذة النص)، والذى أشاد فيه بفضل العرب وأسبقيتهم فى الخوض فى مفهوم اللذة، فقال:«يبدو أن البحاثة العرب فى أثناء كلامهم عن النص، يستخدمون هذا التعبير الرائع: الجسد اليقينى»(٨٥).

وتحت عنوان: الشنفرى شعرية الرفض (لامية العرب)، يواصل أدونيس مشروعه فى قراءة الشعر الجاهلى، لكن هذه المرة يقع اختياره على المفكر الفرنسى ميشيل فوكو، فهو وإن لم يعلن حضوره فى نص خطابه إلا أن شقوقه وفجواته فضحت المستور الذى أبى إلا أن يتبدى على سطح الخطاب، قصد الإدلاء بشهادته التى طمسها صاحب الخطاب وأغلق عليها فى سجن الغياب.

ما تجدر الإشارة إليه، هو أن فوكو من الفلاسفة الذين تبنوا المشروع التفكيكي، على غرار هيدغروبارت، في قراءة الفكر الأوروبي، ولعل من أبرز كتبه التي أثارت جدلا في الساحة الفكرية في النصف الثاني من القرن العشرين، كتاب (الكلمات والأشياء)، والذي حاول فيه الحفر والتنقيب في بنية العقل الغربي قصد إثبات عدم صلاحية العقل (اللوغوس) كمفهوم انبنى عليه الفكر الغربي من العهد الإغريقي، وحتى يتم تقويض العقل/ اللوغوس يجب التشكيك في سلامة فروضه، وإثبات هشاشة أسسه، ولا يكون ذلك إلا بالوقوف من على شقوقه وفجواته وتوجيه الضربات له حتى يتفكك.

وهو عينه ما دعا إليه فيما بعد جاك دريدا. كما أن اهتمام فوكو لم يقتصر على هذا، وحسب، بل إن كتابه: (تاريخ الجنون) الذي كان سابقاً إلى الظهور قبل (الكلمات والأشياء)، يعد من أهم الكتب التي التفتت إلى أبشع الجرائم التي كانت ترتكبها الحكومات في حق المسجونين، بل ذهب إلى أبعد من هذا، حين اعتبر المستشفيات الخاصة بالأمراض النفسية من صنع السلطة ذات المنحى العقلي (اللوغوس)، فهي من أوجد الفرد المجنون وخلق له مستشفى، وهي إذ تفعل ذلك، تسعى لفرض سطوتها وحماية مصالحها. وما المجنون إلا كبش الفداء الذي كان موضوعاً لما أحدثته، ألا هو الطب النفسي. فالمجنون بالنسبة لفوكو هو المهمش، المطموس، الغائب، لذا فلم يكن من عمل أمامه سوى الثورة على سلطة العقل (اللوغوس) التي اصطنعت الجنون وأحدثت له مستشفيات، معتبرة كل من يخرج عليها شاذاً أو مجنوناً، يزج به إلى السجن الذي يحيا فيه أبشع جرائم التعذيب، لينقل منه إلى مستشفى الأمراض العقلية بدعوى الجنون والشذوذ.

لم يجد أدونيس صعوبة في تجسيد هذه الأفكار، وإيجاد ما يقابلها في الشعر العربي؛ إذ كما يبدو، انطلق من المعطى الذي يرى في الشعراء الصعاليك،

والشنفرى زعيمهم، فئة مناهضة لقوانين القبيلة، فهم ـ والأمر كذلك ـ الهامش الذى أزاحه المركز/ القبيلة، بما أقره من أعراف وتقاليد، وليس الشاعر من هؤلاء إلا شاذاً أو مجنوناً بالمفهوم الفوكوى. هكذا يفسر رفض الشاعر لقوانين القبيلة. فهذه الأخيرة تمثل المركز/ العقل/السلطة/ القمع/ التقاليد، أما الشعراء الصعاليك فيمثلون الهامش/ اللاعقل/ قطاع الطرق/ الجنون (الشذوذ)/ الرفض.

من هذا المعطى انطلق أدونيس إلى شعر الشنفرى، يقلب فى طبقاته، منقباً عن مبادئ الرفض، فكان مما وصل إليه، أن المحور الأساسى الذى تقوم عليه قصيدة الشنفرى، هو محور الرفض؛ رفض القبيلة (المجتمع)، إنه بالتعبير الحداثى رفض الأنا للآخر، والذات للمجتمع، فهذه الذات المرفوضة من طرف المجتمع، لا تقف متسائلة عن أسباب الرفض، بل تحاول من خلال سلوكياتها أن تخلق مجتمعها الخاص، مجتمع الحرية والرغبة فى تحقيق ما منعتها منه السلطة/ المجتمع/ القبيلة/ العادات.

على أساس من هذا المفهوم تقوم القصيدة عند الشنفرى، «على مفارقة: نظام القبيلة يلغى فرديته وتفرده، لكن هل سيحقق له التمرد والخروج الحياة التى يتطلع إليها؟ هل سيرد له التمرد ما أخذته القبيلة؟ هذه المفارقة تعطى للرغبة فضاء أكثر اتساعاً، وزمناً أكثر حقيقة. وتعطى للاندفاعات الأكثر غموضاً، قوتها وحضورها. ومن هنا نفهم كيف اختار الشاعر النقيض الكامل لمجتمع الإنسان: الطبيعة والحيوان ويعنى هذا الاختيار من وجهة نظر القبيلة، أنه اختار اللامعقول، واختار الممنوع والمحرم»[(٨٦)].

تُرى لم هذا الصراع بين القبيلة وأفرادها؟ أهم غير ملتزمين بأداء واجباتهم، أم ان القبيلة هى من قصر وفرض بالسلطان والقوة نفسه على الأفراد، فلم يكن أمامهم سوى التمرد والرفض لهذه الممارسات. لكن إذا خرج هذا الفرد عن

الجماعة، هل بإمكانه أن يجد حريته التى صادرتها القبيلة/ النظام؟ أم أنه، وهو يبحث عن تأسيس كيان على هامش القبيلة/ النظام، يصبح بدوره سلطة قمعية تصادر الحريات الفردية، وتقضى على الأصوات المساندة لنظام القبيلة، متهمة إياها بالخنوع والتذلل، أيكون فى مثل هذا العمل تحقيق للحرية، أم قتل لها؟ أهو تحرير أم عبودية من نوع آخر؟ لكن هذا لا يعنى أن تبقى أوضاع القبيلة كما هى، بل على القبيلة/ النظام أن تعمل على زرع المودة والتآخى بين أفرادها، فالمتمرد لم يكن ليشق عصا الطاعة لو أن القبيلة/ النظام أعطته حبها، قبل أن تعطيه قانونها، فهى، والأمر كذلك، تحرم قبل أن تبيح.

لكن هذا لا يعنى أن يصبح كل شيء مباحاً دون ضوابط، فتفقد القبيلة هيبتها، وتعم الفوضى، ويسود الفساد، كل يغنى ليلاه، الحرية أمر مشروط فى كل نظام، أى حرية الأفراد فى حق الحياة، لكن لا لأن يصبح الفرد هو المشرع، يختار ما يتناسب مع أهوائه، ولعل هذا ما يريد أدونيس الوصول إليه. فهذا النوع من الحرية؛ الحرية اللامحدودة «من وجهة نظر القبيلة، خطيئة أو شذوذ. فالقبيلة بوصفها نظاماً تجعل الفرد يعيش فى وضع دائم من الاتهام والنبذ، وفى حالة من القصور الدائم. ولهذا تصبح الخطيئة، من وجهة نظر الفرد المقموع، شرط الحرية، الأول والوحيد. فبها، أى بخرقه الممنوع، يشعر أنه تجاوز مرحلة القصور، وأنه مستقل وحر. بل إن الخطيئة هنا هى نفسها شكل من أشكال الحرية»(٨٧).

وكأن أدونيس، فيما يدعو إليه يشير إلى موقف الطلائعيين أو النخبة، وهو داعيتهم، إذ رفضوا كل أشكال السلطة القائمة فى الوطن العربى، لأنها بالنسبة إليهم سلطة مرجعيتها تراثية، فهى ليست سوى الوجه الآخر للسلطة الماضوية، التى رفضت كل أشكال الحرية، حرية الفكر والإبداع، فهمت بقتل العلماء متهمة إياهم بالزندقة، وصادرت شعر المولدين من أمثال أبى نواس، الذى يجد

فيه أدونيس رمزاً لنموذج المحرم الممنوع من طرف السلطة. لكن لم لم يلتفت هؤلاء إلى ما حدث من فوضى عندما فتحت الدولة العباسية حرية الرأى، فقال المعتزلة ـ الذين يجد فيهم أدونيس رمزاً للعقل/ الإبداع، المقابل، لنموذج النقل/ الاتباع ـ بخلق القرآن، ففتحوا أبواب الضلال التى كادت تهوى بعقول الناس، وقتها، إلى متاهات الظنون والشك.

هكذا، يخلص أدونيس إلى أن السلطة/ القبيلة تمارس القمع الذى يدفع بالأفراد إلى التمرد عليها، ثم تأتى لتتهمهم بالشذوذ، والخروج عن القوانين، هكذا كان يحيا الشنفرى، ومعه كل رافض للنظام الأبوى المتسلط، فى العصر الجاهلى، بل وحتى الإنسان فى العصر الحديث، الذى يعانى، بدوره، من سيطرة «... نظام واحدى وتوحيدى، وبأنه لذلك قائم على الانسجامية، لا يقدر أن يرى أى اختلاف أو أى نزوع نحو الاختلاف، وبأن التسوية والعادية والابتذال والتعميمية تشكل قوام ثقافته وسلوكه، وبأنه بسبب من هذا كله، يعد من يختلف ـ أى من يريد أن يخلق نفسه باستمرار ـ مجنوناً أو رافضاً، أو مخرباً»(٨٨).

والخروج على القبيلة/ النظام لم يقتصر على الشعراء الصعاليك، بل إن امرأ القيس، ومن بعده عمر بن أبى ربيعة، يجسدان هذه النزعة أيما تجسيد، إذ الشهوة عند هذين الشاعرين تجاوزت شهوة الشعر إلى الشهوة بالمعنى الإباحى، أى التملص من كل ما هو محرم دينياً واجتماعياً. ويتجلى هذا الإنجاز عند عمر بن أبى ربيعة ـ والقول لأدونيس ـ فى أنه يؤسس «ما يمكن تسميته بالنزعة الشهوية أو الإباحية فى الشعر العربى، وهو بذلك يتابع ما بدأه امرؤ القيس. إن شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم، دينياً واجتماعياً، وفى هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية ـ الدينية، والعودة إلى البداية حيث لم يكن الإنسان يعرف الخجل أو العار. فشعرهما

محاولة للخروج على المجتمع: كل خروج على تقاليد المجتمع بذاته قيمة. لأنه يعلن اللاخطيئة، فاللذة هى القيمة»(٨٩).

لهذا، اعتبر أبا نواس من الشعراء الذين يمثلون قطب الحداثة فى العصر العباسى، لأنه اخترق كل ما هو محرم، دينياً واجتماعياً، وكذا بالنسبة لأبى تمام، إذ بتأسيسه لمذهب الغموض، المخالف لتقاليد الكتابة الشعرية آنئذ، أعطاه مكان الصدارة عند أدونيس....

هذه الدعاوى التى يتنباها المشروع الأدونيسى، ويسعى لتوظيفها فى قراءة الشعر العربى القديم، جعلته أقرب ــ كما سلف ذكره ــ إلى الاتجاه التفكيكى، الذى يتزعمه جاك دريدا، فهو وإن بدا شكلانياً فى أطروحاته، من خلال دعوته إلى دراسة التراث العربى من داخله، إلا أنه تجاوز هذا المعطى إلى مرحلة التقويض وتوجيه الضربات، الواحدة تلو الأخرى لهذا التراث قصد تعرية أنساقه وكشف النص الغائب فى شقوقه وفجواته.

وقد كانت كل كتاباته قراءة جديدة للتراث العربى، انطلاقاً من المنحى التفكيكى؛ إذ يقرر ذلك صراحة، «لابد من رؤية الماضى فى حقيقته وسيرورته بعقل نقدى، يستقصى ويفكك، ولابد من رؤيته، بهذا العقل، فى تناقضاته الدامية، وانشقاقه الساطع»(٩٠)، ويضيف فى نقده لما أسماه «الاستحداث السلفى»، أى الاتجاه الذى يتبنى من الحداثة القشور، لكن اللب هو الولاء للنموذج السلفى، فى هذا الموضع، قائلا:«بدل أن يفهم الماضى بوصفه مجموعة من الاختبارات البشرية، خارج كل أسطرة وكل نمذجة، فى أفق من الحرية والاستقصاء المعرفى، ومن التحليل والتفكيك والنقد فى سبيل مزيد من التوكيد على الإبداعية الإنسانية المتنامية»(٩١).

ولو رام البحث إجراء نوع من المقارنة بين ما قام به أدونيس فى نقده للفكر العربى، وبين ما قام به جاك دريدا فى تقويضه للعقل الغربى، لما وجد اختلافاً،

بل إن هناك تشابهاً بين المشروعين يصل إلى حد التطابق والتماثل، ويمكن استعراض ذلك، توخياً للدقة وحرصاً على إيضاح نقاط الالتقاء، فى الجدول الآتى:

| دريـــــدا | أدونيـــــس |
|---|---|
| ـ قوضّ العقل الغربى ووجّه له النقد لكونه فكراً متمركزاً حول المنطق (اللوغوس). | ـ فكك العقل العربى باعتباره فكراً متمركزاً حول الوحى. |
| ـ إدانة الفكر الغربى لتمركزه على سلطة الصـــوت (الحضور). | ـ اتهام الفكر العربى بأنه يقوم على سلطة الشفاهية ممثلة فى الخطابة. |
| ـ الدعوة إلى اللامركزية؛ لا مركزية العقل، والصوت. | ـ الدعوة إلى لا مركزية النص الدينى، القائم على المرجعية اليقينية. |
| ـ الدعوة إلى إحلال علم الكتابة بديلا عن الخطاب الشفاهى. | ـ الدعوة إلى إحلال الكتابة بدلاً من اللغة المنطوقة (الخطابة). |

هذا التأثر بين الناقدين. إن دل على شيء فإنما يدل على مدى وقوع أدونيس فى فخ المماثلة مع المشروع الدريدى، خاصة، والفكر الغربى على وجه العموم. كما أن الجدير بالانتباه فى هذه المماثلة، هو الإدراك المبكر للناقد العربى بالمشاريع الغربية، وتمثلها ـ أدرك ذلك عن وعى أم غاب عنه ـ وهو لا يزال قيد التجريب والتمحيص عند أهلها. وهذا الإدراك يعد فى الوقت ذاته تطوراً شبه معكوس للمشاريع الحداثية فى النقد العربى المعاصر؛ إذ المتعارف

عليه، أن الاتجاه البنيوى كان الأسبق فى الظهور على الاتجاه التفكيكى، الذى يعد نقداً للبنيوية وتصحيحاً لمسارها.

هذا ما جعل النقاد والمتتبعين للنقد، كما يذهب إلى القول الدكتور سعيد الغانمى، إلى مصادرة المشروع البنيوى، شعورياً أو لا شعورياً، ما دام أنه تعرف على نقد البنيوية قبل أن يعرفها، ولعل الكتب التى ترجمت، كما أحصاها الغانمى، وهو الناقد المشتغل بمجال الترجمة، كانت فى معظمها تلك التى تدعو إلى نبذ البنيوية، ككتب سارتر مثلاً (٩٢).

أما الذى كان له النصيب الأكبر حضوراً فى الخطاب الأدونيسى، هو الفيلسوف الألمانى نيتشه، الأب الروحى للمشروع التفكيكى فى أوروبا؛ إذ لا يكاد الباحث فى كتابات أدونيس ينتقل من نص إلى آخر حتى يصطدم بحضور نيتشه، وقد مثل البحث، فى غير هذا الموضع، لهذا الحضور بنموذج، لكن ما دام أنه يشغل حيزاً لا يستهان به فى فجوات الخطاب الأدونيسى، فلا ضير من الوقوف عند أبرز علامات هذا الحضور، تتمة لمشروع النبش فى الخلفيات المعرفية للتجربة الأدونيسية، ولعل أول ما يستفتح به هذا الحديث، هو نص لأدونيس يحاول من خلاله وضع تعريف للنص والتأويل، حيث يبدو فيه ألصق بدعاوى نيتشه، التى عرضت فى غير هذا الموضع، يقول أدونيس متسائلاً:«هل العالم نص موحى نهائى، كامل ومطلق، منه تنبثق المعرفة والحقيقة، وهو معيارها ـ أم أن العالم، على العكس ميدان اختبار واستكشاف، منهما تنبثق المعرفة والحقيقة ـ أى أن العالم، بعبارة ثانية، نص يكتب باستمرار، وبأشكال متعددة، وأن المعيار فى هذا كله هو العقل وحده»(٩٣).

هذا ما كشف عنه البحث من ذى قبل فى تعاريف نيتشه، فهو القائل بأن العالم نص متعدد الدلالات، ولا يمكن القبض على المعنى النهائى فيه، فهو يتجدد ويستكشف فى كل لحظة قراءة/ كتابة، فهو ـ أى أن العالم ـ وإن بدا

سطحياً فهو أعمق من أن يصل القارئ إلى قاعه. كما يلمح الباحث، من خلال هذا النص، مدى التمويه والحيل البلاغية التي يستخدمها أدونيس تضليلا للقارئ، فهو لا يدعي أنه يتبنى هذه الأفكار؛ فهو يطرحها في شكل أسئلة، وكأنه يريد أن يشرك القارئ فيما لا يريد قوله صراحة، ويجعله يقتنع برأيه الغائب، ويتبدى ذلك من خلال استطراده (أي أن العالم، بعبارة ثانية، نص يكتب باستمرار....) ، وهو إذ يفعل ذلك، يكون قد أجاب ولم يجب لأنه أبقى التركيب في نهاية حديثه على صيغة الاستفهام من خلال إبراز علامة الاستفهام، كأيقون بصرى، كما يقول السيميولوچيون، حتى يبقى على حسن ظن القارئ به، ويتعاطف مع ما يقره، وهو في الآن وقته، يريد أن يقر مفهوم الكتابة الذى طالما دعا إليه، أى إن النقد هو مشروع السؤال الذى لا ينتظر الإجابة، لأن هذه الأخيرة قتل له وحبس لحركيته الاستمرارية.

يواصل أدونيس محاولاته لوضع تعريف للنص، يليق بمنهج دعوته، ويبرر دعاويه المنتشرة فى كتبه، موجهاً سهام النقد للنص بالمفهوم التقليدى فى الثقافة العربية، فالنص كما يفترض أنصار القديم، «يتضمن الحقيقة والمعرفة. وليست الثقافة، بحسب هذا الافتراض، إلا قراءة نقلية للنص، قائماً على فهم نقلى. وينتج عن ذلك أن الموقف من النص يجب أن يكون موقف استيضاح واستلهام، لا موقف تساؤل أو نقد. ولهذا، ينظر إليه بوصفه نصا لا يستنفد ولا بديل له... فلا بد من أن تكون الحقيقة واحدة هى حقيقته وأن تكون المعرفة هى معرفته»(٩٤) .

يسجل نيتشه حضوره هاهنا، وإن كان ظاهر النص لا يقول ذلك، من خلال مفهوم الحقيقة، فمعروف أن دعوته للفلسفة الظاهراتية، أو نقده للفكر الغربى ينطلق من هذا المفهوم، فهى، أى الحقيقة، حسبه، لا توجد إلا فى اعتقاد القارئ، أو تصنعها «إرادة القوة» ، أما تلك التى أقرها الفكر الميتافيزيقى، فهى

وهم من الأوهام، لأن عالم المثل «العالم الآخر» الذى يدعون أنه يحوى الحقيقة، لا وجود له إلا فى ذهن الفلاسفة العقليين، لأن العالم الإنسانى ـ عالم السطح، هو الوجود الوحيد الذى يراه الإنسان ويمكن له أن يدركه كما هو.

بقليل من التدبر، يجد القارئ أن نص أدونيس يفوح بهذه الأفكار؛ فهو يرفض مفهوم الحقيقة التى أقرها القدماء للنص، وحتى أصحاب الاستحداث السلفى كما يسميهم، فهى حقيقة نقلية تعتمد على شىء مسبق ثابت لا يعمل العقل إلا على البرهنة على صحة الفرضية. وهذا ما قام به نيتشه فى نقده للفكر الأوروبى، وهو، أدونيس ينقد هذا الفكر الذى يقر بأن النص لا يستنفد وأن المعرفة معرفته والحقيقة ما يرى أنها كذلك، تدعيماً لموقفه المتأثر بنيتشه إذ يرى هذا الأخير بأن الحقيقة وهم، لا كما يراها العقل وهو هنا لا يقصد به الإبداع كما ألفه القارئ فى توظيف أدونيس، بل العقل هنا يقابل النص (القرآن الكريم والسنة النبوية) فى الفكر العربى الإسلامى. وهو فى موضع آخر يصرح بالمفهوم الذى يراه أنسب للحقيقة، وفاء للمفهوم النيتشوى،«ويقول الشاعر: لا أقدر أن أصل إلى الحقيقة، إلا عبر إحساساتى. وتخطئ حواسى. لكن أليست «الحقيقة» نوعًا من «الخطأ» ؟ أعنى «الخطأ» السابق، الذى لم يكتشفه بعد «الخطأ» اللاحق؟ من هذه الشرفة، لا يكون ما نسميه بـ«الحقيقة إلا خطأ نصطلح على إعلانه صواباً ـ لكن إلى حين»[٩٥].

تتكرر النغمة نفسها، جملة من الأسئلة، يستدرج بها القارئ ويجعله شريكًا له فيما يروج له، وداخل ثوب الاستفهام يقدم أطروحاته إجابات تنتظر إجابات بدورها تتحول إلى أسئلة إلى مالانهاية، لذا فلا يجزع القارئ لمثل هذا الصنيع، فهو أمام نص لكبير المنجمين السرياليين فى النقد العربى المعاصر، صاحب دعاوى الكتابة الآلية.

وأدونيس، وهو ينقد العقل العربى، لم يتردد فى ربط فروضه بالمعطى الغربى؛ الذى قام عليه العلم التجريبى فى نهاية القرن السادس عشر، وكذا الذى أقره نيتشه فيما بعد، فالعقل العربى، حسب أدونيس ـ ظل عقلاً خاضعًا للمعطى الدينى، وهو، أى العقل، لم يتحرر إلا على يد الفكر الاعتزالى، الذى يعده أدونيس رمز حرية الإبداع فى الفكر العربى الإسلامى، فيقول إن: «العقل عند المعتزلة لم ينف فى تفسيره ظواهر الطبيعة، الفعل الإلهى المستمر، المباشر فى الطبيعة بحيث استمر القول بأن لكل ظاهرة طبيعية سببها الإلهى (الطبيعى)، وتبعًا لذلك لم ينف ا. معجزة، والسبب الثانى هو أن العقل ظل ـ إيمانًا ـ أى ظل ينطلق من مقدمات شرعية يفرضها صحيحة لا شك فيها. وهذا يعنى أنه ظل أسطوريًا، بمعنى ما، بعيدًا عن التجريب وهكذا بقى العقل فى اللغة ـ الذهن، لا فى الطبيعة ـ التجربة، أى أنه بقى فوقيًا... فالعقل العربى وليد التدين لا التجريب، إنه ابن الله والوحى. وليس ابن الإنسان والطبيعة»(٩٦).

هذه الدعوة، تضعه فى نفس الاتجاه الذى انطلق منه العلم التجريبى فى نقده للكنيسة، التى يرى بأنها قامت فى تفسيراتها على الفلسفة الميتافيزيقية التى تؤمن بالأساطير، وعالم المثل، وما العقل سوى وسيلة للبرهنة على صحة هذه الفروض. الحقيقة بالنسبة لأصحاب الاتجاه التجريبى موجودة فى الطبيعة، ويجب أن نلمسها، لا من خلال الفهم المسبق المتعالى، بل بوساطة التجربة والقياس، وهو الشىء نفسه الذى وصل إليه نيتشه، عندما اتهم الفلسفة العقلية بأنها فلسفة سحرية ترتكز على الوهم. ولعل هذا الالتقاء بين النظرتين؛ العلم التجريبى، وفلسفة الشك، يزيد فى تأكيد صحة ما أقره البحث فى حديثه عن جذور الحداثة الغربية، وهو أنها من التداخل والتشابك بحيث يصعب فك ضفيرتها، فهذا العلم التجريبى الذى يقوم على الملاحظة والقياس، يلتقى مع فلسفة الشك التى تستند على اللا يقين. وهذا مقبول بالنظر إلى أن كلا منهما ينطلق من عدم التسليم بالحقيقة إلا بعد التجربة أو الإدراك.

هكذا، يبدو أدونيس في تعامله مع التراث أنه ينطلق من مصادرة تجد مرجعيتها في الفكر الغربي، كما تم توضيحه، لا سيما فكر نيتشه؛ إذ التفت أدونيس، على غرار ما أقره الفيلسوف، إلى العالم الواقعي - عالم السطح، بالمفهوم النيتشوي، وخلع القدسية عن العالم الآخر، الذي ينظر إليه على أنه عالم متعال، فيه الحقيقة الحقة، أما العالم الواقعي، فهو العالم المبتذل، والزائف المخادع حسب النظرة التي دعا أدونيس إلى نبذها وتجاوزها. وأدونيس لا يتردد في توظيفه لأفكار نيتشه، التي يبدو أنه يؤمن بها فكراً وممارسة، أن يعلن صراحة بأنه مدين لهذا الفيلسوف؛ إذ يؤكد ذلك في حوار أجرى معه، ينقله الدكتور مصطفى هدارة، بأن نيتشه «يمثل له رمزاً ثقافياً، «لأنه زلزل القواعد الثقافية الأوروبية» كما أكد إعجابه باتجاه (نيتشه) الإلحادي بقوله « إن القرآن هو خلاصة ثقافية لثقافات قديمة ظهرت قبله»(٩٧).

هكذا، ومن على شرفة ما أقره البحث، يمكن القول، إن النبش الذي اتخذ منهج معاينة لاستكناه المسكوت عنه في الخطاب الأدونيسي، وإن هو كشف وفضح ما يضمره هذا الخطاب، وما لم يشأ أن يجلو على السطح، إلا أنه يقر بصعوبة الحفر في التربة الثقافية للمشروع الأدونيسي، لأن تعدد مراكز الثقافة، التي ينتمي إليها هذا الشاعر/ الناقد، وتشعب المرجعيات التي يتكئ عليها فكره، بين تراثي عربي (فلسفي، شعري، ديني، نقدي...)، وغربي(فلسفي، شعري، فني (سريالي)...)، يجعل من الصعوبة بمكان الوقوف عند كل معلم من معالم هذا الزخم الفكري، أضف إلى ذلك تبنيه لمشروع الكتابة التجريبية - الآلية، التي يغلب عليها الاستطراد المضلل، الذي يهوي بالقارئ إلى متاهات الغموض والألغاز.

ولعل هذا ما دفع بأحد النقاد إلى القول، تعليقاً على التجربة الأدونيسية: «... ولقد لاحظنا سابقاً ما في هذا الطموح من شيات لا تاريخية، بعضها ديني

غيبى، صوفى بالأخص، وبعضها برجوازى أوروبى، بعضها نخبوى وبعضها طوباوى، وهى شيات تأتى على ما يتلامح لدى أدونيس من شيات جذرية، أو ثورية متطرفة، وتحيل مجمل المشروع الأدونيسى إلى مزيج زخرفى، قد يخدع بألوانه البراقة البصر، على الأقل للوهلة الأولى أو إلى حين، ولكنه فى أبسط تقدير يظل أصغر من الطموح بكثير»(٩٨). أو على حد تعبير إبراهيم رمانى، «يبدو أدونيس نموذجاً فذاً لصورة بلاغية أقل ما يقال فيها، أنها صورة إشكالية، صورة لمآزق ثقافية واجتماعية أساسية متعددة. صورة الحداثة العربية التجريبية «التلفيقية»، الباحثة عن شرعية لمشروعها، هوية لذاتها، ماهية لوجودها. والعاجزة عن توحدها الفعلى فى «مصطلح» قابل للفهم الموضوعى والحضور التاريخى»(٩٩).

إن هذه النتائج التى تم استخلاصها، ممن هى للباحث أو لمن تابع المشروع الأدونيسى، تعبر صراحة عن الأزمة التى يعانيها النقد العربى المعاصر، فهو نقد مشرذم بين مرجعيات متعددة يناقض بعضها بعضاً، نقد ضاع بين هالة الكشوفات التى وصل إليها الفكر الغربى، والإغراءات المتكررة لهذا الغرب/ الآخر له لتبنى مشاريعه النقدية فى إطار مبدأ المثاقفة، مع أنها غدت مطابقة ومماثلة فيما كشفته طبقات الغياب فى النصوص الأدونيسية، وبين مشروع فكرى عربى مأزوم تخلف عن الركب، وفقد هويته، مستسلماً للرياح تهوى به فى كل اتجاه، كرّة إلى الماضى، وأخرى إلى المعاصرة، فلم يكن من بد أمامه، والأمر كذلك، إلا أن ارتمى فى أحضان المشاريع النقدية الغربية الأصل، باحثاً عن ذاته الضائعة، محاولاً مد الجسور بين أصوله فى التراث وأصول الغرب الذى ارتضاه قبلة لمعتقده الجديد، وذلك بإيجاد ما يقابل النظريات الغربية فى التراث العربى، متناسياً الفروق الجوهرية بين الحضارتين. ولعل هذا هو الخطر الذى يلازم الثقافة العربية، أى النقل الأعمى للمشروع النقدى من سياقه الخاص، «دون مشروعه الفلسفى المؤسس له، مكتفين بـ«تعريب» بعض أفكاره وظاهراته

وإنجازاته. كانوا ينتزعون فكر الحداثة من مشروعه التاريخى، ويغرسونه فى أرض أخرى، دون قلبها، كانوا مترجمين على قدر من الاجتهاد ـ الاجتهاد فى المشابرة، والاجتهاد فى الفتوى. إنه الفارق الحاسم بين منتجى الحداثة ومستهلكيها»(١٠٠).

وإذا كان لزاماً على النقد العربى المعاصر الأخذ عن الآخر/ الغرب، فليكن ما يقوم به انفتاحا لا انبطاحاً، اختلافاً لا ائتلافاً، ولا يكون إلا بتبنى ما يمكن تسميته بمبدأ «التأصيل والتحديث»، وهى ثنائية، فيما يرى البحث، أجدى بكثير من ثنائية «الأصالة والمعاصرة»، التى غدت صيحة العصر يتزين بها كل من يروم التوفيق بين الفكر العربى ونظيره الأوروبى، أو قل هو التطبيق الميدانى لهذه الثنائية.

التأصيل، هو محاولة تقلب فى مستودع التراث بحثاً عن مقابل أو أصل لما طرأ على الساحة الفكرية من جديد، وهو فى الوقت نفسه محاولة جادة لتهيئة تربة التراث الخصيبة بغية غرس فكرة غريبة، وتعهدها بالرعاية حتى تستطيع أن تكتسب خصائص هذه التربة وتصبح قابلة للتفاعل مع بقية الأفكار، بل تغدو فكرة أصلية لها ما لهم وعليها ما عليهم.

أما التحديث، فهو ـ أيضاً ـ عملية قلب لتربة التراث ليس لغرس بذور غريبة وحسب بل محلية أيضاً، وتركها تتفاعل وتتنامى، حتى تخضر وتزهر وتعطى الثمار المرجوة، ليقذف بها فيما بعد إلى سوق الرواج، فمن كانت له القدرة على المنافسة وفرض سلطانه فهو فى السوق يتداول، ومن لا يقوى على الصمود يتراجع. ويبقى الإنسان فى النهاية هو الطاقة الموجهة لكل دخيل وأصيل، فإن أحسن ذلك، حقق مشروع التنمية لأمته، ورفع من شأن ثقافتها، وإن فشل فهو باقٍ فى التبعية الثقافية للغير، ويزيد فى تشويه صورة فكره، لعدم قدرته على التعامل مع الدخيل القادم من الآخر.

## ٢- الأصول الغربية للحداثة عند كمال أبو ديب:

يعد أبا ديب من أبرز النقاد المعاصرين الذين استطاعوا نقل المناهج الغربية إلى البيئة العربية، فى محاولة للانفتاح على إنجازات الغرب والتعرف على ما جد فى عالم النقد، فكان هذا الناقد قارئًا للشعر العربى، قديمه وحديثه، بوساطة المنهج النقدية الحداثية، لاسيما المنهج البنيوى، إذ كان من النقاد الأوائل الذين مارسوا البنيوية على النصوص الأدبية. وكان الهم الذى يشغل أبو ديب هو تأسيس حداثة عربية، لها فرادتها وخصوصيتها، لا يعنى ذلك أنه لا يأخذ عن الغرب، وإنما تكون الاستفادة من تجربته فى التأسيس، ولعل هذا ما جعله ينشغل بإعادة قراءة الشعر الجاهلى بالمناهج الحداثية، مواصلة لما بدأه طه حسين وأدونيس. وكان الجهد الذى بذله فى قراءة هذا الشعر جهد الناقد المتمرس، الذى يرى فى العملية النقدية مغامرة محفوفة بالمخاطر، بيد أن انحباسه فى المنهج وموته فى آلياته الصارمة جعل محاولته ضامرة، تحتاج إلى إعادة تقويم، وهو الشىء الذى قام به النقاد فيما بعد.

### الحداثة: النص المفتوح/ سلطة اللغة:

ينفى أبو ديب المقولة التى ترى بأن الحداثة العربية صورة مستنسخة من الحداثة الغربية، بل إن الحداثة العربية لها تفردها وخصوصيتها، وعليه، فإن جهده سيكون هو البحث فى كنه الحداثة العربية، «... بحث عن الحداثة فى علاقتها بالسلطة كما تتجلى فى النص المنتج نفسه»(١٠١). والسلطة عند «أبو ديب» لا ترتبط بالسلطة السياسية، الدينية، الاجتماعية، أى كل ما يقف عائقًا أمام الذات حتى الذات نفسها تعد سلطة إن لم تتمرد على نفسها فى كل لحظة.

الحداثة، إذ تثور على السلطة تحاول أن تحرر نفسها من كل قيد يقف عائقًا أمام اندفاعها نحو الأمام، فهى «فى أبسط صورة لها، هى وعى الذات فى

الزمن. لكن هذا الوعى للذات فى الزمن يتخذ شكلاً ضدياً؛ فهو لا يعى الحاضر فى عزلة، بل فى علاقته بالماضى. الحداثة، إذاً هى جوهرياً، وعى ضدى للزمن، ووعى ضدى للذات فى الزمن.... والحداثة تعنى التغير بوصفه حركة تقدم إلى الأمام؛ وذلك سر مأساتها؛ فكل تقدم هو انفصام عن ماض، ومن هنا كان وعى الحداثة لنفسها بوصفها انفصاماً. والانفصام دائماً فعل توتر وقلق ومغامرة»(١٠٢).

انطلاقاً من هذا المفهوم، يبدو أن الحداثة مشروع لم يتأسس بعد، لأن الذات كلما بدت واعية لتأسيس مشروعها، كلما انقلب الوعى إلى وعى ضدى، تتمرد الذات على نفسها، لذا فهى مرتبطة بالماضى لأن الحاضر لا يستقيم له وجود إلا إذا تمرد على الماضى وأسس فوقه مشروعه، الذى سيتجاوزه المستقبل. ـ هى إذاً ـ فن السؤال، حيث يغيب المعنى ويبقى الغموض، فهى «...طرح للأسئلة القلقة التى لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث. الحداثة هى جرثومية الاكتناه الدائب القلق المتوتر؛ إنها حمى الانفتاح»(١٠٣).

هذا القلق، وهذه الرغبة فى البحث الدائم عن البديل هو الذى يعطى للحداثة صفة الديمومة؛ إذ لو ارتضت لنفسها تحديداً أو ارتبطت بإتجاه معين لكان ذلك بمثابة الإعلان عن موتها، لذا يرى الباحثون الغربيون أن مشروع «ما بعد الحداثة» لم يكن تجاوزاً للحداثة ونفياً لها، بقدر ما كان نقداً لها لمراجعة نفسها، حتى تبقى متجددة أبداً، لكن ألا يكون هذا الهروب من التحديد، هو الموت نفسه، أليس فى الهرب من الإجابة، دليل على الخوف من الآخر، لذا فهى ترتمى فى المجهول، الذى لا تريد أن تعرف كنهه، وإذا كان ذلك كذلك، فما الفائدة الذى يجنيها الدارس المتبنى لهذا المشروع، فدراسته، تأسيساً على هذا المنحى، ستكون بمثابة الفوضى، مادام أنه يلهث وراء سراب. أم أن هذا

لا يعدو أن يكون مجرد إجراء تتخذه الحداثة مطية حتى تنفلت من كل سلطة ـ كأن يكون منهجاً بعينه مثلاً ـ تحبسها وتجعلها أسيرة مفاهيمها، «السلطة هي الاكتفاء بالقائم؛ هي الرسوخ والترسيخ في إطار النظام... إنها حمى الانغلاق»(١٠٤).

يبني أبو ديب نظرته للحداثة على أساس التمرد على الذات (التراث)، ومحاولة الانفتاح على الآخر/ الغرب، بل هي اللهفة على المستقبل الذي ينتظر مجيئه دون التأكد من صحة ذلك، وحتى يتحقق ذلك عليها أن تنفصل عن أصولها في القديم وترتدي الزي الغربي، «الحداثة انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث؛ في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسساتية، والفكر الديني، وكون الله مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع؛ لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود... الحداثة بهذا المعنى، رحلة اختراق وانتهاك، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ»(١٠٥).

بدا جلياً من خلال هذا النص مدى التناقض الذي وقع فيه الناقد؛ إذ انطلق في البداية معلناً تفرد الحداثة العربية عن غيرها في الغرب، وهاهو، وإن لم يصرح، يكشف عن ولائه للحداثة الغربية، فهي انقطاع عن أصولها واتصال بمصادر معرفية غربية، هي انفصال عن التراث واتصال بالغرب، فأين هي الذات المتميّزة إذاً، أم إن ارتماءها في أحضان المشروع الغربي هو الذي سيعطيها حقّ التفرّد، أقول ارتماءً، لأنّ أخذ الناقد من الحداثة الغربية لم يكن من باب الانفتاح قصد التأصيل وتحقيق مبدأ الاختلاف. وليس أدلّ على ذلك من رصده لأهم الأسس التي انبنت عليها الحداثة الغربية، متخذاً إياها أساس مشروعه، فهو يرفض مصادر التراث (اللّغة المؤسساتية، الفكر الديني، اللّه مركز

الوجود، السلطة السياسية مدار النشاط الفنّى، الفن محاكاة للعالم الخارجى)، ويقبل بالمصادر الغربية (اللّغة البكر، الفكر العلمانى، الإنسان مركز الوجود)، أليست هذه المصادر هى التى أقام عليها الغربى حداثته؟

فأين هى إذاً الحداثة العربية؟ ثمّ إذا كان هناك انقطاع، فهذا يعنى أنّ الحداثة آنية خاضعة لقانون الزّمن، وقد كان أعلن رفضه للمفهوم الآنى للمشروع الحداثى من قبل؟ وعندما أحسّ أنّ القارئ قد لا يسايره فى دعواه هذه راح يستدرجه بكلمات من المعجم الصوفى، على شاكلة أدونيس، حتّى يدارى تناقضه (رحلة، اختراق، كشف)، وهى ـ كما تمّ توضيحها ـ كلمات مجرّدة من دلالاتها الحقيقة، هى هنا لمجرّد التمويه ليس غير.

هذا ما يؤكد انتساب حداثة أبى ديب إلى المشروع الأدونيسى؛ إذ ينطلق من نفس الرؤية التى انطلق منها أدونيس، أى الثورة على كلّ من قال بأن الحداثة انفصال عن الماضى، ثمّ همّ فيما بعد بضرب هذا التراث من داخله، فى محاولة لجعل القارئ يشكّك فيه، وبلغة ميلودرامية كان ينسج خطاباته، التى تظهر الانتماء للمعجم الصوفى، مضمرة الأصل السريالى، والانتماء إلى الفكر النيتشوى. وها هو أبو ديب يقرّ بالولاء للمشروع الأدونيسى، إذ يقول: «الحداثة، هى إذاً أرض الضياع، تيه دون علامات، تيه جسّده أدونيس فى خلق مهيار الذى «لا أسلاف له، وفى خطواته جذوره»، كلّ خطوة تصنع جذراً، منه يبدأ النمو»(١٠٦).

هذا الانقطاع عن الماضى من أجل الحاضر، والانفصال عن الحاضر من أجل المستقبل هو المصير الحتمى للمشروع الحداثى، أو قل هو نقطة الوصول نحو اللاعلائقية، وأبو ديب يرى بأنّ وصول الحداثة إلى هذا المصير هو المسار السليم للحداثة، «بيد أنّ هذا المسار، ليس كما قد يقترح البعض، دلالة على هامشية الحداثة أو تبعيتها الثقافية للغرب؛ بل العكس هو الصحيح، فهذا المسار

بذاته هو بؤرة تفجّر الدلالات. وما نحن بحاجة إليه هو المنهج النّقدى المتعمّق الصارم، الذى يستطيع أن يموضع هذا المسار ضمن بنية المجتمع العربى، ويكتنه دلالاته»(١٠٧).

إذا كان ما يفترضه النّاقد صحيحاً من الوجهة النظرية، فإنّ الإنجاز أثبت عكس ذلك؛ إذ بدا مشايعاً إلى أقصى الحدود للمناهج الغربية، وهنا يكمن مبدأ «المماثلة»، ويغيب «الاختلاف»، ففى دراسته للشّعر الجاهلى يعرض لمجموعة من المناهج، والتى ستكون المورد الذى يشكّل منظوره النّقدى فى الدراسة، وهى:

١ ـ التحليل البنيوى للأسطورة، كما طوّره كلود ليفى شتراوس فى كتابه «الأنثروبولوچيا البنيوية».

٢ ـ التحليل المرفولوچى للحكاية كما طوّره فلا ديمير بروب فى دراسته لمورفولوچية الحكاية الخرافية السلافية.

٣ ـ مناهج تحليل الأدب ضمن المنحى اللّسانى السيميولوچى، لاسيّما فى صورته الفرنسية، وفى أعمال جاكبسون.

٤ ـ الماركسية البنيوية بالمفهوم الغولدمانى، التى تربط بين بنية الأثر الأدبى والبنى الاجتماعية.

٥ ـ النظرية الشفاهية فى دراسة الشعر، مثلما تجلّت فى أعمال بارى ولورد(١٠٨).

ومن البداية يعلن بأنه، لا يعنى، أنّ «هذا البحث تطبيق لمناهج جاهزة أو نقل لها من المجالات التى استخدمت فيها إلى مجال جديد»، إنّما الأمر «يتمّ فى إطار من الوعى النظرى الدقيق لهذه المناهج بما تثيره من إشكالات، وما تحقّقه من إنجازات. ورغم أنّ العلاقة بين أسس البحث، وبين كلّ من هذه التيارات تتفاوت من حيث طبيعتها ودرجة تأثيرها، فإنّ هذه التيارات جميعها، تظلّ ذات حضور فعلى على مستوى الوعى النّقدى فى عملية التّحليل التى يؤديها، وفيما يبلوره من أطروحات...»(١٠٩).

لكن المتتبّع لخطوات الدراسة فى الكتاب، يجد تعارضاً واضحاً بين ما أورده من مناهج لمقاربة الشّعر الجاهلى، فهى موارد متعارضة فى المنطلق والرؤية، فكيف يمكن الجمع بين البنيوية والتاريخية مثلا، إنّ هذا العمل هو ضرب من التوفيقية يجعل الباحث يتصارع مع جملة من المفاهيم لا جامع بينهما، إلا ما هو يدور فى ذهن أبى ديب، وكأن الأمر أصبح استعراضاً لمجموعة من المناهج ومحاولة إيجاد النصّ الذى يتّفق والمنهج المقترح، ولعلّ هذا ما وقع فيه معظم النقّاد الحداثيين، يأتون بالمنهج يعرضونه ثم يحاولون إيجاد نصّ يخدم أسس هذا المنهج. وتراهم يعلنون ـ كما هو عند أبى ديب ـ بأنّ هذه المناهج ستكون متفاعلة مع النصوص المختارة، وستحاول استكناه دلالاتها الخفية، لكن ما يخرج به الدّارس بعد هذا، هو دراسة مبتورة، التنظير فى اتجاه، والإنجاز فى اتجاه آخر.

وهى الملاحظة نفسها، التى خرج بها أحد النقّاد فى دراسته لأبى ديب؛ إذ خلص من خلال عرضه لأعمال هذا الناقد، وتقويمها فى جانبها النّظرى والتطبيقى إلى أنّ أبا ديب لم يستطع إقناع القارئ بطريقة معالجته للنصوص الشعرية التى حمّلها ما لا تتحمّل، ويرجع النّاقد هذا الفشل إلى الحشد الهائل لطرائق التحليل وأساليبه دون فعالية تذكر على مستوى المنهج، ويكاد يسقط فى فخّ الدراسات الإسقاطية، يضيف النّاقد، معلّقاً: «وهكذا تبيّن لنا أنّ النّقد البنيوى عند (أبو ديب) قد تعثّر فى أكثر من موضع، وعلى الرّغم من أنّ مسيرته النّقدية التى تابعناها تقارب العشر سنوات، غير أنّنا لم نقف على تحوّل نوعى فى هذه المسيرة، وبقى المنهج النّقدى لديه مشوشاً إلى درجة تجعل من ملاحقة خطواته أمراً صعباً»(١١٠).

ولا يقف التناقض لأبى ديب عند هذا الحدّ، بل إنّه يذهب إلى حدّ اعتبار الحداثة العربية ليست رفضاً للنموذج القديم وحسب، بل هى أيضاً قلق وحيرة من النموذج الغربى، «إذا كانت الحداثة قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المعطى المتشكّل المقنّن الكامل، فإنّها تعانى من درجة أعلى من التوتر والقلق؛ إذ

يقف بإزاء المواجهة لها مستقبلا؛ بإزاء آخر خارج نفسها؛ خارج جذورها التاريخية. آخر غربى؛... تحاول الانفصام عنه، والانبتات عن عروقه الأخطبوطية. والحداثة بهذا المعنى، صراع مع هذه الطبيعة الآخرية لوجودها، ولطموحاتها، ولمشروعها النّهائى؛ فهى تقف دائماً بين آخر داخلى وآخر خارجى»(١١١).

لما كان الانقطاع عن التراث، قالها صراحة (الحداثة انقطاع معرفى عن مصادر التراث المعرفية)، ولمّا تعلّق الأمر بالانفصال عن حداثة الآخر/ الغرب، فقال (تحاول الانفصام عنه، والانبتات من عروقه الأخطبوطية)، وهو بما توحى به عبارات النصّ الثانى، أنّ الانفلات من النموذج الغربى سيكون محاولة، لا للانفصال عنه بل لمحاولة تبنّى مقولاته وإيجاد النصوص اللاّئقة التى تخدم هذه المقولات، ومن ثمّ يصبح المنهج طيّعاً تابعاً للبنية الثقافية التى احتضنته، أضف إلى ذلك ورود كلمة (الأخطبوطية) وكأنه أراد أن يقول، إنّ محاولات الانفلات ستكون عبثاً لأنّنا وقعنا فى قبضة أخطبوط من الصعب لوغ النجاة، فما بالك بالاستقلالية وتأسيس حداثة عربية، وهو بذلك يسلّم بضرورة الارتماء فى أحضان الآخر/ الغرب.

لم يقتصر انقطاع المشروع الحداثى عن التراث على مستوى مصادر التراث المعرفية، بل اشتمل حتّى اللّغة، كون أنّ الحداثة تفجير للغة الحاضرة، والبحث عن لغة المستقبل المجهول، أو كما أسماها أدونيس، اللّغة الآلية، لغة الغموض. واللّغة الموروثة بالنسبة لأبى ديب لغة مثقلة بالخطاب السلطوى الماضوى؛ الدينى والسياسى، والفنى. لذا فهى لغة مشحونة بدلالات السلطة، وهى لذلك فاقدة للحياة، وحتّى تتخلّص من هذه السلطة عليها أن تبحث عن لغة بكر لم تولد بعد، هى فى منطقة الما بين، بين اللّحظة الآنية ولحظة المستقبل المجهول، «هنا تتجلّى رؤية الحداثة للّغة... فاللّغة تترسّب وتتصلّب، وتموت؛ تعتقل فى قشرة الأشياء الجامدة، بل فى غابة الأشياء . ووظيفة الحداثة، فى امتدادها التاريخى، فى استحضارها للتيّارات التى شكّلت الثقافة المضادّة... هى أن تفجّر بكارة اللّغة

من جديد؛ أن تعيد العالم إلى سديم أولى يهسهس ويوسوس فقط، دون أن يسمّى ويبلور ويجمد. والحداثة تصغى لهذه الوسوسة، تصقل صدأ الحساسية المتجمّدة، وتعيد للحواس القدرة على رؤية الأشياء والكلمات بكراً، جديدة، مدهشة، طرية»(١١٢).

هذا الانفتاح على الجديد والسعى إليه هو الصيغة التى يعلّل بها أبو ديب انفتاحه على الآخر/ الغرب؛ إذ يرى أنّه من الضرورى الانفتاح على حضارات العالم، خصوصاً الحضارة الغربية باعتبارها تمثّل نموذج السيطرة والقوّة والسلطة، ولو لفترة تاريخية معيّنة. وهذا الاصطدام بالآخر/ الغرب هو الذى يعطى مشروعية التأسيس للحداثة العربية، لأنّها فى النهاية مزيج من العناصر المتلاقحة بفعل الانفتاح(١١٣).

إذا كان الانفتاح على الآخر/ الغرب أمراً مشروعاً لتحقيق مشروعية للحداثة العربية، هذا ـ كما ذكر آنفاً ـ إذا توافرت الشروط اللازمة، فلمَ هى المقاطعة ـ إذاً ـ مع الذات/ التراث، ألا يكون هذا إجحافاً فى حقّ الذّات ونكراناً للأصول التى لولاها لما كانت النهضة الحديثة، ولما كان هذا الرّصيد من الإبداع، الذى يعكف الناقد على دراسته. قد ينفصل الباحث رمزياً عن الذات/ التراث ـ كما سلف ذكره ـ حتّى يتفادى الوقوع فى عقدة تضخّم الأنا، أو الأنا النرجسية، لكن هذا لا يعنى البتّة أن يعادى الواحد من الباحثين التراث لأجل أنّه قديم ويحمل جذوراً للخطاب السلطوى، فالأجدى ـ والحال هذه ـ أن يفتح باب الحوار معه، حتّى يتسنى له التعبير عن نفسه، مثلما أعطيت الفرصة للآخر/ الغرب، أم إنّ قوّة المركزية الغربية، التى ينضوى مشروع أبى ديب تحت لوائها قد أثّرت على فكره وجعلته ينغلق عليها.

ربّما لا يعدّ هذا الأمر غريباً بالنّظر إلى الثقافة التى انبنى عليها فكر أبى ديب؛ إذ هو من المثقّفين الذين ينتمون ثقافياً وحضارياً إلى المراكز الثقافية

الغربية، ولعلّ هذا ما يفسّر موقفه هذا من التراث الفكرى، وغموض لغته، التى يطغى عليها طابع الاستطراد، وهو الرأى الذى انتبه إليه الدكتور هشام شرابى؛ إذ يقول: «ينطبق هذا الوصف خير ما ينطبق على المفكرين ذوى الثقافة الغربية الذين أطلق عليهم اسم النقّاد الجذريين الجدد أو الحدثين فترة السبعينيات والثمانينيات. ويمكن وصف معظم هؤلاء النقّاد بأنّهم «غرباء» وفق منطق ابن خلدون، أى أنّهم ليسوا غرباء ديناً وقومية، بل إنّهم غرباء تبعاً لثقافتهم وحضارتهم ـ فى طرق تفكيرهم وكتابتهم المتمايزة»(١١٤).

ويرى الدكتور هشام شرابى، أنّ هؤلاء النقّاد من أمثال أبى ديب قد استطاعوا بما استحدثوه من لغة جديدة مخالفة للغة الخطاب الأبوى أن يؤسّسوا لغة متميّزة بإمكانها مواجهة منجزات الحضارة الغربية؛ «لقد شهد الخطاب الجديد تحولاً فى أساس بنيانه: لم تعد للتعابير العربية الشائعة المدلولات نفسها المتعارف عليها، وتعرضت الأشكال التقليدية للتلقيح والتفكّك وأعرض عن الأساليب البيانية وأهملت كلياً. وتمكنت هذه اللّغة الجديدة من إنجاز ما عجزت عن الوصول إليه اللّغة التقليدية أو خطابها الأبوى المستحدث... فى مواجهة الخطاب الغربى وابتكارها مفرداتها الخاصة بها، ثمّ التفاعل معه نقدياً ومواجهته على قدم المساواة»(١١٥).

هذه الغرابة، وهذا التمرّد على الخطاب الأبوى، الذى يمثّل اللّغة القواعدية فى أبرز تجلياتها، حيث لا يستطيع المبدع تجاوز نظامها القار، فيأتى الخطاب الحداثى بلغته البكر ليعيد تشكيل اللّغة لا إلى النظام القواعدى، بل إلى اللاّقاعدة واللاّ تشكّل، لتتحوّل الجملة داخل نسق الخطاب الحداثى إلى سلسلة من التداخلات والإمكانات اللاّنهائية، لينفتح النصّ من داخله ويصبح قابلا للاختراق، فتتعدّد الدلالات، ويكون هناك أكثر من احتمال لقراءته.

رغم أنّ أبا ديب ناقد بنيوى إلا أنّه فى سياق تأسيسه للنصّ الحداثى يؤمن بلا نهائية الدلالة داخل النصّ، وهو إذ يفعل ذلك، يحاول أن يبرّر موقفه من إدراجه

ـ كما ذكر سابقاً ـ لمجموعة من المناهج المتباينة من حيث الرؤية؛ إذ يقول: «النصّ الحديث، إذاً، نصّ مفتوح. والحداثة سعى إلى فتح النصّ. وإذ أقرّر هذا فإنّى أعى تماماً أنّنى أطرح تصوراً مناقضاً لتصوّر شائع جداً فى الدراسات النّقدية، هو أنّ النصّ كيان مغلق، أو نظام مغلق مكتفٍ بذاته.. الحداثة سعى دائب إلى فتح النصّ»(١١٦).

كما أنّ إقرار الناقد بانفتاح النصّ الحداثى ـ وهو ما يخالف منطلقاته البنيوية التى تملأ تضاعيف كتبه ـ هو محاولة للتمرّد على ما أسماه النصّ المقدّس، النصّ الدينى؛ إذ يعتقد بأنّ النصّ الدينى مغلق ينسب لنفسه الأبدية، والفوقية، وهو، والقول لأبى ديب، نصّ قديم، أمّا الحداثة فهى ظاهرة اللا قداسة، نص الحداثة نقيض الانسجام، فهو يقوم على الاختلاف والتناقض داخل أنساقه.

لكن ألا يمكن القول، إنّ النصّ الدينى نصّ متجدّد بطبيعته، بحكم إعجازه وكمال بلاغته؟ أم أنّ التجديد بالنسبة للحداثيين يكون فى التمرّد على كلّ ما هو مقدّس وأخلاقى، حتّى وإن كان مكتمل البلاغة؟ ولعل هذا ما يفسّر لجوء الحداثيين إلى ألفاظ مثل: الشبقية، الجنسية، العشق، الاختراق، الفتح، الافتضاض، النّشوة، اللذّة، المتعة، الجسد. فقد اعتبروا بأنّ هناك علاقة تنشأ بين المبدع والنصّ، هى ما أسموه علاقة شبقية، فيها يتمّ المبدع استنفاد كل ما لديه من طاقة فى قول الشّعر أو الكتابة، حتّى يصل إلى أقصى ممكناته، فيصبح النصّ الحداثى، من هذا الأفق «لغة الحسّ وتطغى صور الجسد عليه، كما تطغى لغة جنسية بإزاء النصّ، لغة الاختراق، افتضاض عذرية اللّغة، والنشوة. وهكذا يكون فتح النصّ الذى حاولت أن أصفه فتحاً للنصّ بمعنى جنسى (نموذج أبى نواس)... يتحوّل النصّ إلى نصّ حسّى، جسدى، يتحوّل إلى المجال الذى ينصب عليه طاقة الشاعر وعنفه، وبحثه، وطموحاته، وخيبته وإحباطاته»(١١٧).

هكذا وتأسيساً على ما تقدّم، لا يتردّد القارئ بالقول، إنّ هذا النصّ لا يكاد يختلف عمّا قاله أدونيس، الذى يستند بدوره على بارت الذى يعود إليه الفضل

فى إشاعة هذه المصطلحات. وهو ما يزيد فى تأكيد غربة الحداثيين العرب؛ إذ إنّهم يتلهّفون على كلّ مشروع قادم من الغرب، مسرعين إلى تبنّيه فى دراساتهم، داعين القارئ العربى إلى تقبله دون أى وعى بالخلفيات المعرفية القابعة وراء هذا الوافد، من أمثال أبى ديب، يسرع إلى استقبال كل ما يجد فى المغرب، متنقلاً بين المناهج النقدية الواحد تلو الآخر وكأن ما يعوز النقد العربى فى ظل ما يعصف به من أزمات، هو هذا الحشو من المناهج.

ولو كان استقطاب هذه المناهج بوعى لمقاربة النصوص، لكان يكفى الناقد الحداثى أن يستوعب أقلها فى محاولة لتعريف القرّاء والمتتبعين للعملية النقدية بهذه المناهج والكيفية التى يمكن بها استقبالها وتأصيلها فى تربة الثقافة العربية وتحديثها حتّى تصبح قابلة للتأقلم فى أرض الحداثة العربية، معطاءً تؤتى الثمار المنتظرة...

أمّا أن يبقى الحداثى العربى يأخذ من الغرب أخذ المنفعل المنبهر بالألوان الزاهية التى يقدّم فيها المشروع الحداثى، فيقبل عليها متلهفاً دون وعى، فهذا ما يبقى المشروع الحداثى العربى تابعاً لغيره، «ذلك أنّ الأخذ بالأعمال الإبداعية الغربية كنماذج ومثل للحداثة العربية تجعل نتاج هذه الحداثة، بالإضافة إلى دخوله فى الارتهان والتبعية قائماً على المحاكاة والتقليد المستنكرين أصلا داخل اللّغة العربية وأعمالها الإبداعية الأصلية. نتج عن ذلك أن تعرف منجزات الحداثة المذكورةقدماً بدل الجدة، تكراراً بدل الاختراع، ارتداداً ورجعية بدل التقدّم والتطوّر»(١١٨)، ليبقى مشروع تأسيس حداثة عربية مؤجلاً إلى حين...

# هوامش الفصل الأول

(١) عبد العال بو طيب: إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى العربى الحديث، «عالم الفكر»، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، م٢٣، ع١، الكويت، ١٩٩٤، ص٤٥٦.

(٢) عباس الجرارى: خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط١، ١٩٩٠، ص٢٠.

(٣) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى، ص٧.

(*) ينظر الفصل الأول من هذه الدراسة.

(٤) عبد الوهاب المسيرى: إشكالية التحيز، ص ص١٦٣، ١٦٤.

(٥) حازم القرطاجنى: منهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٦٨.

(٦) محمد مندور: فى الميزان الجديد، دار النهضة، القاهرة، مصر، ١٩٧٣، ص ١٧٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ص ٦٧، ٦٨.

(٨) عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٦.

(٩) صلاح فضل: إشكالية المنهج فى النقد الحديث، مطبوعات النادى الأدبى الثقافى، جدة، ١٩٨٨، ص٣٩٨، نقلا عن: د. عبد الوهاب المسيرى اشكاليات التحيز ص ١٦٦.

(١٠) عبد الوهاب المسيرى: إشكالية التحيز، ص ١٦٧.

(١١) عبدالعال بو طيب: إشكالية تأصيل المنهج فى النقد الروائى العربى، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م ٢٧، ع١، ١٩٩٨، ص١٣.

(١٢) فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص٢٣٧.

(١٣) محمد عابد الجابرى: نحن والتراث (قراءة معاصرة فى تراثنا الفلسفى)، المركز الثقافى العربى، المغرب، ط٥، ١٩٨٦، ص٢٦.

(١٤) عباس الجرارى: خطاب المنهج، ص ص ٤٠، ٤١.

(١٥) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص٥٤.

(١٦) محمود أمين العالم: الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبى العربى الحديث والمعاصر، ضمن كتاب: الفلسفة العربية المعاصرة، ص ص ٧٥، ١٠٠، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٨، نقلا عن: عبدالله إبراهيم، المصدر السابق، ص ٥٦.

(**) وهو تصنيف قام به الناقد نبيل سليمان فى كتابه: مساهمة فى نقد النقد الأدبى، دار الطليعة، بيروت، ط١ ، كانون الثانى(يناير) ١٩٨٣ .

(١٧) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص ١٤ .

(١٨) أحمد وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شوال ١٤١٦ هـ - مارس/ أذار، ١٩٩٦م، ص١٧ .

(١٩) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص ٣١٤ .

(٢٠) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢١) أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط١ ، ١٩٨٩ ، ص١٤٤ .

(٢٢) المصدر نفسه، ١٤٥ .

(٢٣) أدونيس: كلام البدايات ، ص ١٤٦ .

(٢٤) المصدر نفسه، ١٥٠ .

(٢٥) المصدر نفسه، ص ص ١٤٦، ١٤٧ .

(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٥٢ .

(٢٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربى، دار العودة، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٣ ، ص١٣١ .

(٢٨) شكرى محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ٦٧ .

(٢٩) خالدة سعيد: الحداثة وعقدة جلجامش (نيقوسيا)، شتاء ١٩٩١ ، ص٢٧٣ ، نقلاً عن: عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص٣٥.

(٣٠) أدونيس: الثابت والمحول: الأصول، دار العودة، بيروت، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص٣٣.

(٣١) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط٥، ١٩٩٩ ، ص ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

(٣٢) أدونيس: كلام البدايات، ص ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

(٣٣) المصدر نفسه، ص ١٨٨ .

(٣٤) أدونيس وآخرون: البيانات، تقديم: محمد لطفى اليوسفى، سراس للنشر، تونس، ١٩٩٥ ، ص ٦٩ .

(٣٥) أدونيس: كلام البدايات، ص ١٨٩ .

(٣٦) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ص ٣٣٥، ٣٢١ .

(٣٧) المصدر نفسه: ص ٣٢٢.

(٣٨) أدونيس: الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٦٨ .

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٢٧٠ .

(٤٠) إبراهيم رمانى: الغموض فى الشعر العربى الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١ ، ص٤٢ .

(٤١) عبد المجيد زراقط: الحداثة فى النقد الأدبى المعاصر، دار الحرف العربى، بيروت، ط١ ، ١٩٩١ ، ص٢٠٥ .

(٤٢) أدونيس: البيانات، ص٧٠.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٦٧.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ص ٦٧، ٦٨.
(٤٥) أدونيس: كلام البدايات، ص ٢٧.
(٤٦) المصدر نفسه، ص ٢٨.
(٤٧) تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبى، تقديم ترجمة: جابر عصفور، ص ٢٧.
(٤٨) أدونيس: كلام البدايات، ص٢٨.
(٤٩) المصدر نفسه ص ص ٢٩و ٣٠.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ص ٣٠، ٣١.
(٥١) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(٥٢) أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت/ لندن، ط١، ١٩٩٢. ص ص ١٣٣، ١٣٧.
(٥٣) أدونيس: الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ص٣١١.
(٥٤) المصدر نفسه، ص ٣١٣.
(٥٥) أدونيس: كلام البدايات، ص ١٧٦.
(٥٦) المصدر نفسه، ص ص ١٨١، ١٨٢.
(٥٧) أدونيس: الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ص ٢٧٢.
(٥٨) أدونيس: كلام البدايات، ص ١٩٠.
(٥٩) أدونيس: كلام البدايات، ص ١٩٥.
(٦٠) المصدر نفسه، ص ٢١٠.
(٦١) رياض بن يوسف: التجربة اللغوية فى بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميولوچية تأويلية). رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة قسنطينة، ٢٠٠٠م، ص ١٦٨.
(٦٢) أدونيس: مقدّمة للشعر العربى، ص ١٣١.
(٦٣) أدونيس: الصوفية والسريالية، ص ١٣٧.
(٦٤) أدونيس: كلام البدايات، ص ٣١.
(٦٥) المصدر نفسه، ص ٣٠.
(٦٦) محمد مزوز: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، ص ٢١.
(٦٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٦٨) أدونيس: الصوفية والسريالية، ص ١١.
(٦٩) المصدر نفسه، ص ٢٥.
(٧٠) عبد الواحد لؤلؤة: من قضايا الشعر العربى المعاصر (التناص مع الشعر الغربى)، مجلة «الوحدة»، الرباط باريس، س ٧، ع ٨٢، ٨٣، يوليو/ أغسطس، ١٩٩١، ص ٢٠.

(٧١) عبد المجيد زراقط: الحداثة فى النقد الأدبى المعاصر، ص ١١٦.
(٧٢) مصطفى هدارة: بحوث فى الأدب العربى الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٤، ص ٦٤.
(٧٣) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ص ص ١٣٠، ١٣١.
(***) يمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى الترجمات العربية لهذا الكتاب:
ينظر: ترجمة: محمد البكرى والعربى الهروشى، جريدة المحور الثقافى، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
ترجمة: فؤاد الصفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨.
ترجمة: محمد خير البقاعى ومحمد الرفرافى، مجلة العرب والفكر العالمى، عدد ١٠، ربيع ١٩٩٠م.
ترجمة: منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ط ١، ١٩٩٢م.
أضف إلى ذلك المقالات المنتشرة هنا وهناك حول الكتاب، ولعل أبرزها، مقال الدكتور عبد الله الغذامى:
مقدمة فى لذة النص، جريدة الرياض، عدد ١٠٥٥٩، السنة الرابعة والثلاثون، ١٩٩٧م، ص ٢٧.
(٧٤) رولان بارت: لذة النص، ترجمة: منذر عياشى، ص ٧.
(٧٥) المصدر نفسه، ص ٨.
(****) هذه الترجمة حديثة، لصاحبيها: إلهام حطيط وحبيب حطيط، سلسلة إبداعيات عالمية، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع ٣٢٤، ط ١، ٢٠٠٠م.
(٧٦) أدونيس: كلام البدايات، ص ٤٧.
(٧٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٧٨) المصدر نفسه، ص ٤٨.
(٧٩) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ١٥٣.
(٨٠) المصدر نفسه، ص ١٥٤.
(٨١) أدونيس: كلام البدايات، ص ٤٦.
(٨٢) المصدر نفسه، ص ٧٧.
(٨٣) ابن رشيق القيروانى: العمدة، تحقيق محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ص ١٥٠.
(٨٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٨٥) ابن رشيق القيروانى: العمدة، ص ١٥٠.
(٨٦) أدونيس: كلام البدايات، ص ٨٨.
(٨٧) المصدر نفسه، ص ٨٩.
(٨٨) المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٨٩) أدونيس: الثابت والمتحول: الأصول، ص ص ٢١٥، ٢١٦.
(٩٠) أدونيس: كلام البدايات، ص ١٥٨.
(٩١) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

(٩٢) سعيد الغانمى: معرفة الآخر، ص ص ٦٩، ٧٠.
(٩٣) أدونيس: كلام البدايات، ص ١٢٤.
(٩٤) المصدر نفسه، ص ١٤٨.
(٩٥) المصدر نفسه، ص ١٩٩.
(٩٦) أدونيس: الثابت والمتحول: الأصول، ص ٨٨.
(٩٧) مصطفى هدارة: بحوث فى الأدب العربى الحديث، ص ٦٤.
(٩٨) نبيل سليمان: مساهمة فى نقد النقد الأدبى، ص ٣٩.
(٩٩) إبراهيم رمانى: الغموض فى الشعر العربى الحديث، ص ٤٤.
(١٠٠) شربل داغر: أسئلة الحداثة، مجلة «الوحدة» س ٧، ع ٨٢، ٨٣، ص ١١.
(١٠١) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة «فصول»، م ٤، ع ٣، ١٩٨٤، ص ٣٤.
(١٠٢) المصدر نفسه، ص ص ٣٤، ٣٥.
(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٣٥.
(١٠٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٣٨.
(١٠٧) المصدر نفسه، ص ٣٩.
(١٠٨) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٦.
(١٠٩) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(١١٠) يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، مجلة «عالم الفكر»، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م ٢٥، ع ٤، ١٩٩٦، ص ٢٩٢.
(١١١) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، ص ٤١.
(١١٢) المصدر نفسه، ص ص ٤٤، ٤٥.
(١١٣) المصدر نفسه، ص٤٥.
(١١٤) هشام شرابى: النظام الأبوى وإشكالية تخلف المجتمع العربى، نقله إلى العربية: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٣٧.
(١١٥) المصدر نفسه، ص ١٣٨.
(١١٦) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، ص ٤٩.
(١١٧) المصدر نفسه، ص ٦١.
(١١٨) سامى سويدان: جسور الحداثة المعلقة (من ظواهر الإبداع فى الرواية والشعر والمسرح)، دار الآداب بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ١٤.

# الفصل الثانى

# نحو مشروع تأسيس حداثة عربية

## ١ - إلياس خورى ومشروع الحداثة النهضوية:(*)

الوقوف عند هذا الروائى/ الناقد، لم يكن صدفة أو اعتباطًا، الغرض منه البحث عن ناقد يمثل الحداثة العربية، بل إن اختيار الباحث له كان لكونه معروفًا فى الساحة الثقافية على أنه روائى، الأمر الذى حجب أعين الدارسين لهذا الروائى عن مساهماته النقدية، التى تعد من أبرز الدراسات فى معالجة أزمة الحداثة فى النقد العربى المعاصر، وهو مناط موضوع البحث، أضف إلى ذلك فإن دراساته النقدية كانت تنظر إلى العملية الإبداعية بعين المبدع/الناقد، فكانت النتائج غاية فى الأهمية، مع أنها للأسف لن تحظى باهتمام البحث لعدم ملائمة المقام؛ لهذه الأسباب مجتمعة لم يكن أمام البحث إلا الإقدام على تتبع تجربة هذا الروائى/الناقد فى مجال النقد.

## (أ) الحداثة العربية وفقدان الذاكرة:

يحاول إلياس خورى، بداية، تلمس الأسباب التى جعلت النقد العربى المعاصر يعيش فى أزمة، والتى ترتبط ـ حسب رأيه ـ بأزمة الثقافة العربية وأزمة الواقع العربى – أى أن ما أصاب النقد والكتابة والإبداعية ما هو إلا جزء من أزمة ثقافية عربية عامة. «عندها لا تكون الأزمة فى النقد فقط، بل تكون فى موضوعه أيضاً. وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى والثانية، فإنها تكون تعبيراً عن أزمة اجتماعية – ثقافية عميقة، وتحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض واكتشاف تداخل علاقاتها»(١). وهو إذ يربط أزمة النقد والإبداع بأزمة الثقافة العربية، يحاول أن ينطلق من الأسباب الحقيقية للأزمة، لأن النقد يعبر عن رؤية إنسانية فى الحياة، كما أنه مرتبط بالتاريخ والعلوم والمجتمع.

أول تحديد لمعالم الأزمة، أو كما يوحى به عنوان الكتاب «فقدان الذاكرة»، هو الحرب الأهلية اللبنانية، التى تعد نموذجاً عينيا يعبر عن أزمة عربية شاملة تنذر بانهيار المشروع الحداثى العربى، هذا الأخير الذى ضحى بواقعه فى سبيل فرض النموذج الغربى الوافد، «فالمؤسسات بأسرها لم تكن مؤسسات تشبه النمط الغربى أو أى نمط آخر، إنها مجرد أوان صنعت على عجل وانهارت وستنهار بسرعة. وعقلانية النفط هى اللاعقلانية المطلقة، فدولة الجيش لا تعنى مجىء الحداثة العقلانية: بسبب كون المؤسسة الحاكمة هى أكثر المؤسسات حداثة واستيعاباً للتكنولوچيا»(٢).

إن ما يوحى به هذا الخطاب، هو أن الحداثة التى تشهدها البلاد العربية ليست مشروعاً فكريا هدفه مواكبة الثورة العلمية التى يشهدها العالم الغربى، بل هى مشروع تحديثى مبتغاه إنشاء دولة قوية تنهل من الحضارة الغربية نتاجها العلمى حتى تستطيع تأمين سطوتها وتحصين نفسها من الثورات الداخلية،

فكانت الحداثة فى منشآت الدولة ومؤسساتها. أما على المستوى الفكرى، فإنها لا تزال متخلفة تعيش حياة النموذج العربى التقليدى، ولعل هذا ما انتبه إليه أدونيس، كما سلف ذكره.

هذا ما يؤدى إلى القول بأن الحداثة غير التحديث، مثلما يتوهم البعض؛ إذ يوجد بينهما قدر من التعارض، «فالمفهوم الأول، يتخذ طابع بنية فكرية جامعة للقسمات المشتركة بين المستويات المذكورة، منظوراً إليها من خلال منظور أقرب ما يكون إلى المنظور البنيوى، بينما يكتسى مفهوم التحديث مدلولا جدليا وتاريخيا منذ البداية من حيث إنه لا يشير إلى القسمات المشتركة بقدر ما يشير إلى الدينامية التى تقتحم هذه المستويات، وإلى طابعها التحولى»(٣). فالحداثة – من هذه الشرفة – مرتبطة بالفكر، لذا فهى مستويات متكاملة، أشبه ما يكون بالمنظور البنيوى؛ فهناك حداثة تقنية، وحداثة اقتصادية، وأخرى سياسية، اجتماعية، ثقافية. فلسفية... أما التحديث، وهو الموجود فى البلاد العربية، فهو أخذ نتائج التكنولوجيا عن غير وعى فكرى، لمحاولة تحديث مؤسسات الدولة.

هذا ما قام به المشروع الحداثى العربى فوقع فى تناقض سبّب له أزمة، يحيا بعقل الماضى العربى، وأدوات غربية متضافرة أنتجت فى بيئة لها خصوصيتها الحضارية. وهى النتيجة التى وصل إليها خورى عندما اعتبر مشروع الحداثة العربية منقسماً إلى قسمين: «نصفه الأول فى عصور الازدهار العربى الإسلامى، ونصفه الثانى فى الغرب. وكانت خيارات الحداثة هى محاولة الجمع بين الماضى والماضى، ماضى العرب وماضى الغرب، كى يصاغ من الماضيين مشروع جديد هو الحاضر الذى يتمرد على الانحطاط، ويدخل فى العالم»(٤).

هذا التشتت بين النموذج العربى القديم والنموذج الغربى، جعل من الحداثة العربية تعيش ما أسماه الناقد أزمة فقدان الذاكرة فى حاضرها، وبدلاً من محاولة

تأصيل الدخيل في تربة الثقافة العربية وتحديثه بالرعاية، حتى يصبح قابلاً للعطاء، يرتمي مشروع الحداثة حسب خوري لأحد النموذجين، بل بصورة لافتة إلى النموذج الغربي.

بيد أن الذي أغفله مشروع خوري في تقويم الحداثة العربية، هو ربطه الميكانيكي بين الثقافة – بما فيها النقد والإبداع – والواقع، فكان يقوم بعملية إسقاطية لكل ما يحدث في الواقع على النقد، متناسياً أن الثقافة لها نوع من الاستقلالية، وأن كانت في جوهرها انعكاساً للواقع، يجعلها تهتم بما هو نابع من كيانها الداخلي لكونها ثقافة لها خصوصيتها التي تميزها عن غيرها – أي أن لها قوانين داخلية تعد بمثابة النظام، وما الواقع – والأمر كذلك – إلا جزء لا يتجزأ من النظام بعدما تم استيعابه يفقد كل خصائصه التي كان يتمتع بها قبل احتواء نظام نص الثقافة/الإبداع له.

ولعل من أبرز عناصر هذا النظام/البناء، هي اللغة؛ إذ بها يكتمل البناء، وبها يعبر عن خصوصيته – وهذا – فيما تكشفه النصوص – ما لم يستوعبه خوري، فسقط في فخّ المنهج الواقعي بمعناه الساذج، ففصل اللغة عن النص وجعلها وسيلة تعبير وإيصال، مع أن المشروع الحداثي الذي ينادي به، ينطلق من فهمه للغة كغاية في حد ذاتها، لا تعبر إلا عن نفسها، لا تحيل إلى مرجع إلا نظامها الداخلي...

والحداثة العربية التي تعيش فقدان الذاكرة، هي في الأصل حداثة عربية لها خصوصيتها، ولدت ضمن إشكالية ثقافية خاصة، والقول لخوري، «فهي لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات «نهضته»، فجاءت الحداثة العربية حداثة نهضوية. إنها إطار التكسر الثقافي ـ الاجتماعي ـ السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام»، ثم يتابع قائلاً:

«الحداثة العربية هى محاولة بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضى شرعيته التاريخية فى عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة، ويهيمن عليه الغرب.. البحث عن الشرعية هو بحث عن محاولة التخلص من خطر الإبادة ومحاولة إيقاف تدمير الذات عبر القبول بتدميرها الجزئى، إنقاذ اللغة إذا لم يكن إنقاذ الإسلام ممكناً»(٥).

هذه هى القراءة التى يرتضيها خورى لمشروعه النقدى، فى محاولة لتأسيس حداثة عربية تنطلق من نقد الذات العربية فى الماضى نقداً موضوعيا مأربه توجيه الحاضر وصياغة معالم لحداثة نهضوية، بعيداً عن الارتماء فى أحضان المشروع الحداثى الغربى، وهو ما يراه لازماً لولادة نقد حقيقى، نقد ينشأ ويتخلص «من كونه ترجمة انتقائية، بل تصبح الترجمة والتعريب جزءاً من البحث، وليست كما هى الآن: استقالة عملية والتجاء إلى فكر جاهز ومسبق ومُسْقط على الحياة الاجتماعية من خارجها»(٦).

## (ب) مشروع الحداثة النقدية:

### ١ ـ الإبداع النقدى:

أدرك خورى مبكراً – فى وقت كان النقد العربى المعاصر لا يزال حبيس المفاهيم النقدية الانطباعية، لا سيما مفاهيم الاتجاه النفسى – أن النقد، وإن كان يستعير آليات عمله من غيره من العلوم، فهو ينطلق من النص نفسه، «فالنقد، بوصفه لغة ثانية، كتابة على الكتابة ولغة على اللغة، لا يستطيع أن ينطلق إلا من إشكاليات اللغة الأولى – أى من النص نفسه»(٧). وحتى يكتمل مشروع كتابة على الكتابة – الذى يعود الفضل فى تأسيسه إلى النقد التفكيكى فى فرنسا بزعامة بارت ودريدا، ـ يجب أن يكون النصّ الإبداعى، الذى سوف يفتح نفسه لأن يقوم نقد عليه، حاملاً داخل بنيته نقدية تضاهى

تلك التى للنص النقدى - «أى يجب أن يكون نصاً متعدداً ويحتمل أكثر من قراءة واحدة ويشارك فى تأسيس لغة نقدية»[٨].

إنها دعوة صريحة إلى مبدأ تعدد القراءات الذى قال به أنصار نظرية التلقى وأصحاب الاتجاه التفكيكى، حيث يكون النص الإبداعى ذا دلالات متعددة بفضل طاقاته الإيحائية، والتى تمنحه إياها اللغة، بوصفها طاقة إبداعية متجددة، تحتمل عدة قراءات. ليس هذا وحسب، بل إن استطراد خورى فى الحديث عن إبداعية النصين؛ الإبداعى، والنقدى، جعلته يصل إلى مبدأ «تداخل النصوص» - أى التناص، الذى يعد نتيجة طبيعية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن انفتاح النص الإبداعى على القراءات المتعددة، إذ يقول: «كأن الكتابة الإبداعية، وهى تنشئ نصوصها، تقوم بتأسيس النص النقدى الذى ينقد/ينقض، يبنى النصّ ويهدمه فى الآن نفسه: وكأنما كل كتابة إبداعية هى بمعنى ما استعادة لإبداع سبقها وقراءة/كتابة جديدة له فى زمن آخر، فإنّ كل نقد إنما يقوم باستدعاء كتابات نقدية سابقة ويعيد إنشاءها داخل نص جديد»[٩].

قد يبدو من القراءة الأولى للنص السابق أن الأمور متداخلة بعض الشىء، وكأن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد حلقة من الاسترجاع لنصوص ولت، لكن الحقيقة هى أن كل عملية إبداعية مشروطة بمدى استحضارها لما سبقها من النصوص، لا لجعلها تطفو على سطح النص وكأنها زينة يتجمل بها، بل هى ساكنة فى اللاملفوظ، أى النص الغائب الذى يعد علامة حضور، يستحضره القارئ من خلال الشقوق والفجوات الموجودة فى النص الحاضر؛ هذه الاستعادة هى نوع من القتل العمدى الذى يقوم به النص الجديد فى حق القديم، منتحلاً شخصيته، تاركاً بصماته على مسرح الجريمة/النص، والتى بها يتسنى للقارئ استحضار الغائب/الميت، فى محاولة لكشف ملابسات الجريمة، التى تبقى غامضة، لغياب الشاهد الواحد على الجريمة - صاحب النص.

وهكذا، يبقى النص هدماً وبناءً إلى ما لا نهاية، وهو ما اصُطلح عليه بتداخل النصوص. والقارئ الذى يعد أبرز القائمين على هذه العملية، هو من يقوم بهذا العمل؛ إذ الاستعادة ليست مقصورة على المبدع الكاتب للنص، بل القارئ/الناقد وهو يتعامل مع هذا النص عليه أن يستحضر النصوص المسكوت عنها، ويكشفها فى سطح الخطاب، ويكون ذلك بفضل ترسبات الخبرات القرائية التى توجد لديه - أى تلك النصوص التى قرأها من قبل، المستحسن منها والمستهجن، وبذلك تتقاطع النصوص مع بعضها البعض فى سلسلة لا نهائية من النصوص؛ والنتيجة هى وجود نص يمكن تسميته، جوازاً، «نص النص النقدى».

ويلقى خورى باللائمة على تلك المحاولات التى تسعى لعلمنة العملية النقدية، لأنه يرى أن النقد - مهما بلغت موضوعية آلياته - يبقى عملية نسبية، لا يملك أن يتحرر من كونه تأويلاً، أولاً وقبل كل شيء[١٠]. وهو، إذ يعلن ذلك، يعلم يقيناً، أن الموضوعية قد تجعل من النص النقدى منغلقاً على نفسه، ويبقى حبيس إجراءات ميكانيكية، أقل ما يقال عنها إنها صالحة لأن تُطبق على كل النصوص بالطريقة نفسها، وهذا ما لا يليق بالنقد كرؤية لإنتاج المعرفة الإنسانية، والتى مهما حاول أنصار النقد النصّانى، كالبنيوية، مثلاً، لإلغاء دورها فى تحليل النصوص وجعلها أشبه بالآلة التى تتلقى الأوامر. بخلاف التأويل الذى يسمح للإنسان بالمرح كيفما شاء فى ساحة النص، حتى يبرز طاقاته الإبداعية التى تستند فيما تستند إلى تقاليد فنية تأثر بها، عن وعى أو عن غير وعى، والتى تعد بدورها جزءاً لا يتجزأ من بعد أيديولوچى يتخفى وراء اللغة النقدية/الإبداعية.

هذا ما جعل خورى يقر بتأويلية النقد على حساب الموضوعية، وهو يقدم لمشروعه النقدى، «تندرج هذه المقالات فى إطار البحث داخل النص الأدبى

نفسه، هذا لا يعنى أنها متحررة من أى نسق أيديولوچى، فكل تأويل نقدى يميل - بشكل أو بآخر - إلى مبنى أيديولوچى أو إلى منظور عام. لكن الطموح، هو أن تصل القراءة النقدية إلى شفافية اكتشاف التركيب البنائى للنص الأدبى، وفى عملية الاكتشاف هذه، لا يحاكم التأويل النقدى النص فقط، بل يحاكم أدواته نفسها»(١١).

قد يقول قائل: إن الناقد هنا يقع فى تناقض فاضح؛ ألم يتحدث فيما سبق عن الكتابة النقدية الإبداعية، ألم يقل بأن النقد كتابة على الكتابة، وإن اللغة النقدية تتأسس بنص إبداعى متعدد الدلالات - أى لغة إبداعية تقوم فوق لغة إبداعية، فتكون الكتابة النقدية، التى اقترح البحث أن يسميها تجاوزاً، «نص النص النقدى».. فكيف يفعل ذلك، وقد أقر من قبل بإبداعية النقد، أليست الأيديولوچيا من مميزات النقد الانطباعى؟

ولعل هذا ما انتبه إليه حامد أبو زيد فى قراءته للمشروع الخورى، إذ يقول: «إن هذا التوجه النقدى توجه واقعى لأنه ينطلق من النص أولاً، ولكنه لا يغفل - شأن النقاد النصيين - علاقة النص بمستويات أخرى خارجه، بمعنى أنه لا يتعامل مع النص بوصفه بناءً مغلقاً من الدلالات، بل ينظر إليه بوصفه بناءً متميز التركيب والدلالة، ينبع فى تشكله من أُطر خارجية، ويعود فى دلالته مشكلا لهذه الأُطر ومتفاعلاً فى بنائها وتركيبها. ونصف هذا التوجه النقدى بأنه واقعى لأنه من جهة أخرى يدرك ما يمكن أن يقوم به النص ونقده من تفاعل أيديولوچى»(١٢).

على أساس من هذا المنطلق قرأ حامد أبوزيد نص خورى، مضيفاً فى تعليق آخر بعده حديثاً أبان من خلاله مدى التناقض الذى وقع فيه الناقد بتبنيه لمشروع الكتابة النقدية الإبداعية ـ خاصة فى مقارباته ـ تارة، ودعوته إلى التأويل المؤسس على نظرة أيديولوچية(١٣). قد يكون ما أقره حامد أبو زيد صائباً، إذا ما

أحيل مشروع خورى على النقد النصانى، الذى لا يرضى بغير العلمية إجراء فى مقاربة النصوص، مع أن أبا زيد قد أشار إلى أن هؤلاء مع الصرامة الموضوعية التى يشترطونها، لا سيما شرط الانطلاق من داخل النص، إلا أنهم لا يرفضون العلاقات الخارجية التى يرتبط بها النص، لتصبح تابعة لمنظومته الداخلية، متجردة من خصائصها الخارجية، مكتسبة سمات تتلاءم وطبيعة الواقع الداخلى للنص.

وهذا، فيما يعتقد الباحث، هو ما قال به خورى فى دعوته إلى التأويل، حتى وإن أرجعه إلى رؤية أيديولوچية معينة؛ لأن القارئ/ الناقد، وهو يحلل النص، يكون وقتها منتمياً إلى تقاليد فنية معينة يستعين بها فى القراءة/الكتابة، وهذه التقاليد – فى الحقيقة – هى جزء من مشروع ثقافى لمجتمع معين – أى أيديولوچيا معينة. ولو عاد أبوزيد إلى مبدأ أفق التوقع لدى ياوس لوجد أن ما يدعو إليه خورى أمر طبيعى فى العملية النقدية؛ إذ كلما قدم القارئ/الناقد إلى النص إلا وهو، وقتها، يحمل آفاق قراءات سابقة مترسبة فى لا وعيه، وعند مباشرته للنص يبدأ فى عملية تعديل تلك الآفاق كلما انزاح به النص عن أفق توقعه، لتبقى القراءة تعديلاً مستمراً يقوم به القارئ من خلال فجوات النص، محاولاً خلق حوار بين آفاقه وآفاق النص قيد الدراسة، فيحدث ما يسمى بتداخل النصوص من خلال حوار الآفاق، وكذلك لما أسماه ستانلى فيش، الجماعة المفسرة – أى تلك المؤسسة الفنية التى تقرأ له النصوص بحكم أنه يدين بمذهبها فى النقد.

لهذا، وانطلاقاً من هذا الأفق، لا يمكن لأية عملية نقدية مهما ارتدت لبوس الموضوعية، فإنها لا محالة تحمل بذوراً أيديولوچية، لأن الإنسان ببساطة هو من يقوم بعملية القراءة، ومهما كان ولاؤه لصرامة منهج المقاربة، فهو ـ كما يرى فيش ـ ينطلق من مبادئ الجماعة المفسرة التى ينتمى إليها، وإن أبدى تنكراً لذلك بدعوى العلمية، فإن النبش فى لغة الغياب يفضح صاحبه...

كما تجدر الإشارة فى هذا السياق، إلى أن الكتابة النقدية التى يؤسس لها خورى فى مشروعه، كما بدا من خلال المناقشة السابقة، لا تخرج عن إطار ما أقرته نظرية التلقى الألمانية، ففى تعريفه للكتابة النقدية يبدو حضور مبدأ «ملء الفجوات» الذى دعا إليه أيزر باديًا، إذ يقول: «ويأتى النص الجديد، الكتابة النقدية، وكأنه لا يضيف شيئًا، يحاول فقط أن يقول ما لا يستطيع الشاعر قوله، أو ما نعتقد أنه لا يستطيع قوله.. إنها إدراج لنص جاهز فى حركة نص لم يجهز بعد»[١٤]. ويضيف، قائلاً، فى السياق نفسه، معرفًا الكتابة النقدية، «ليس النقد، محاولة إقامة جسر بين الشاعر والقارئ. فهذا الجسر ليس بحاجة إلى وصاية أحد. من هنا سوء تفاهم النقد مع نفسه وقارئه. إنه ليس اختصاراً للقصيدة أو شروحات على هوامشها، لذلك لا يقيم النقد جسراً. يحاول فقط إعادة كتابة من منطق تزامن عناصر الكتابة المختلفة»[١٥].

يبدو أن الناقد، وهو يحاول إلغاء وظيفة الناقد التعليمية، التى كانت تزخر بها الاتجاهات النقدية ذات المنحى التقليدى، قد أخطأ تقدير مدى قيمة الجسر الذى يكون بين القارئ والشاعر؛ إذ لولا هذا الجسر لما كان لأحد أن يتعرف على كبار الأدباء، فالناقد، وإن تجرد من الوظيفة التعليمية، فهو يتعامل مع إبداع إنسانى له خصوصياته التى أفضت به لأن يكون كذلك، وما دور القارئ ـ والأمر كذلك ـ إلا أن ينطلق من الأفق الذى بنى الناقد عليه قراءته، بل هو يتكئ عليه باعتباره إبداعًا ليقفز إلى أفقه الذى ارتضاه، وهو ما صرح به خورى فى غير هذا الموضع من النصوص المعروضة. فمادام النقد يسعى إلى تحقيق إبداعيته من خلال إبداعية النص الإبداعى، فإنه يغدو بدوره إبداعًا ينتظر من يعيد قراءته وبعثه من جديد. كما أنه بموقفه هذا، يكون قد تناسى ما قاله بخصوص التأويل؛ إذ بوساطة المقاربة التأويلية يُدعى القارئ للمشاركة فيما يقوله النص التأويلى انطلاقًا من ظروفه الخاصة – أى إن التأويل يسعى للالتقاء بالقارئ، وهو الأصل فى العملية النقدية، لأن اللغة، وإن ظلت محافظة على

صفتها الإبداعية، فهى لا تتردد فى المحاولة، عبر حيلها البلاغية، وشقوق وفجوات النص التى تبقى مفتوحة، إلى إغراء القارئ واستمالته للتقرب منها ومحاورتها.

## ٢ - موت المؤلف:

يُعد الحديث عن فكرة «موت المؤلف» من أبرز العناوين التى احتلت مكان الصدارة فى صفحات الحداثة النقدية، سجلت حضورها منذ أن دعا الاتجاه البنيوى إلى عزل الكاتب عن نصه فى مقاربة النصوص. لكن الذى طوّر الفكرة فيما بعد، وأضفى عليها صبغة المشروع التأسيسى، هو بارت فى مشروعه التفكيكى، وكذا دريدا، ومن قبلهما نيتشه بدعوته إلى موت الإله، وفوكو إلى موت الإنسان.

فهى من الأفكار المتجذرة فى الفكر الغربى، ومهما تلكأ هؤلاء المفكرون، بأن الدعوة لا تعدو أن تكون مجرد قتل رمزى، إلا أنها تعبر عن حقيقة أزمة الإنسان الأوروبى، الذى أوصله العقل إلى التشكيك فى كل شىء حتى ذاته، هذه هى العدمية فى أبرز صورها...

فكرة موت المؤلف عند خورى لا تخرج عن كونها نتيجة طبيعية لما أسماه فقدان الذاكرة؛ إذ إن الأزمة التى يعانى منها الفكر العربى - والنقد جزء منها - انعكست على الكُتّاب المبدعين؛ إذ فقد المثقف/المبدع دوره داخل مجتمعه، الأفكار مطروحة فى الطريق، لكن لا يوجد الشكل الذى يحتويها ويجعلها قابلة للبوح بحقيقة الإنسان العربى، لأن المثقف الحديث - حسب خورى - أصبح «خواجة» - أى مثقف يستند على اعتراف خارجى (مقاييس جديدة) بثقافته. يتكلم لغة أجنبية يرهب بها الآخرين.. يخيفهم.. أصبح المثقف هو المتلقى والمعمم لأفكار «كونية»، لا تجد لها إلا أرضية هشة فى واقع تنخره الهيمنة

الاستعمارية، وتنخره الطبقات والفئات الطفيلية التى تسلقت السلطة مع هذه الهيمنة وبها»[١٦]. بل إن المثقف/الناقد أصبح يشكل بمفرده سلطة، تحجب عن المتلقى الواقع، مع أن هذا النوع من المثقفين تبنى قضايا الجماهير داعياً إلى الالتزام، غير أنهم - قصدوه أم جهلوه - فإنهم وقعوا فى متاهات التغريب والاغتراب، فبدلاً من التعبير عن الواقع حجبوه وقدموه بصورة مشوّهة[١٧].

أمام هذه الأزمة التى أصابت المثقف/الناقد لم يصبح أمام خورى من بديل سوى الإعلان عن موت هذا المثقف/المؤلف، مادام أنه فقد دوره الأساسى فى المجتمع، ومادام أنه أصبح يمثل سلطة لكتابة مشوهّة عن الواقع، فلا حاجة لكتابته.

ينطلق خورى من قصص (ألف ليلة وليلة) لإيجاد مبرر لموقف موت المؤلف الذى يربطه بأزمة الثقافة العربية، فيقول: «فى «ألف ليلة وليلة»، كما فى الأعمال الكبرى التى تأتى كشكل للتجربة يغيب المؤلف فى النص ويمحى، ويتحول النص إلى إمكانيات تأويل لا حدود لها.. ولم يعد من إمكانية للتعامل مع النص إلا بوصفه نصاً بلا حدود، شكلاً لا يحدد الأشياء ولكن يتشكل فيها، يترك للفوضى وللغموض وللحدس أن يقول، وتختفى سلطة الكتابة فى لا سلطة هذا الشكل الغامض والجديد من الكتابة»[١٨].

إذا كانت مسألة موت المؤلف، مقصوداً من ورائها فتح باب تعدد القراءات، وإضفاء صبغة جمالية على النص، بأن يصبح فضاءً لقراءات واسعة تساعد على استكناه جمالياته، التى طمسها أنصار النقد الانطباعى بأحكامهم القيمية، فهى فكرة، كما ذكر فى غير هذا الموضع، تجد أصولها فى النقد الغربى. كما أن الناقد يناقض موقفه الذى كان قد دافع عنه من قبل، ألا وهو البعد الأيديولوچى فى النص النقدى والإبداعى، فإذا ما قتل المؤلف فأين هى أيديولوچيته؟

أم إن خورى، فى ظل الأزمة التى أحاطت بالنقد العربى المعاصر، أصبح يحلم بمؤلف ميت، غائب عن النص، بعدما أصبح المؤلف الذى يعاصره بعيداً عن الواقع، وكأنه نوع من التعويض كما يقول أصحاب مدرسة التحليل النفسى أى إنه عجز عن تحقيق فكره فى الواقع المعيش، فلم يجد غير الحلم سبيلاً لتحقيق ما يرومه، وهو ما حصل مع أفلاطون فى جمهوريته الفاضلة؛ إذ ألف كتابه تعويضاً عن خسارة «أثينا» فى حربها مع «إسبرطة»، وكذا ما فعله المتنبى فى نصوصه، التى ثار فيها على السلطة الأعجمية ممثلة فى «كافور الإخشيدى»، تعويضاً لما آل إليه واقع الإنسان العربى مع هذه السلطة، فكأنه قام بحرب واقعية فى مخيلته الشعرية لإنقاذ الحضارة العربية من السيطرة الأعجمية. فهو نوع من الإنقاذ للحضارة العربية على مستوى النص.

انطلاقاً من هذه النظرة، يكون خورى قد أسس فى لا وعيه، مستنداً على (ألف ليلة وليلة)، حداثة عربية، تخيل فيها على المستوى السياسى، سقوط النظام السياسى، وعلى المستوى الثقافى، فقدان الذاكرة، وعلى المستوى الإبداعى، موت المؤلف. وقد كان يريد ــ فيما قاله فى مقدمة مشروعه ــ أن يجد حلاً لهذه الأزمات لتجاوزها، غير أنه وقع كغيره من النقاد الحداثيين فى فخ فوضى المناهج المجلوبة من الآخر/الغرب، وبدلاً من طرح البديل لمعالجة الأزمة يزداد الموقف تأزماً، بلجوئه إلى الغير فى حل الأزمة/فقدان الذاكرة، وهذا الحل يعكس، كما يرى أبوزيد، «أزمة الكاتب التى يشترك فيها مع كثير من المثقفين الذين وعى أزمتهم وأخرج نفسه من بينهم. ما الذى يعنيه مفهوم «موت المؤلف» وإعطاء مركز الصدارة للنص بوصفه شكلاً وتشكيلا؟ ألا يعنى ذلك عودة صريحة ومباشرة لمفهوم النص الأدبى فى مفاهيم الشكلين والنصين الغربيين بوصفه البدء والمعاد؟!ألا يقودنا هذا إلى مفهوم النص بوصفه نظاماً مغلقاً من الدلالة، لا علاقة له بما خارج عنه فى الثقافة والواقع. وإذا كان هذا المفهوم الغربى لموت المؤلف، واستبقاء الشكل، مرتبطاً بأيديولوچية تبريرية للنظام

الرأسمالى الاستعمارى، ألا يعد استيراده حلاً لأزمة الواقع العربى وقوعاً فى أسر التبعية وتجاهلاً متعمداً لمعطيات الواقع ولظروفه»[١٩].

رغم ما قاله أبوزيد، فيما يخص التبعية التى وقع فيها الكاتب، وهو ما لا شك فيه، إلا أن خورى، وهو يعالج أزمة النقد العربى المعاصر انتبه إلى أهم المعوقات التى أسهمت فى تشكيل الأزمة عموماً، إذ يقول: «ما معنى أن نستعير المناهج ونتكلم عن الاتجاهات النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها - أى نعجز عن قراءتها فى سياق مشكلتنا التاريخية الراهنة. فالتعريب ليس ترجمة للنصوص، بل هو وضع لها فى سياق مشكلتنا الثقافية؛ لذلك تبرز حاجتان: الحاجة إلى ترجمة نصوص الماضى الكلاسيكى العربى، والحاجة إلى تعريب الإنجازات العلمية المعاصرة. فى الحاجتين نكتشف أن علينا أن نمس الذى جرى التحايل عليه مع عصر «النهضة»: اللغة والدين، وأن ندفع النقاش كى نصل إلى معنى الشرعية ومعنى الدولة، ومعنى التعدد الاجتماعى والطائفى والأقوامى، ومعنى الطبقات الثقافية المتعددة..»[٢٠].

ما أحوج الثقافة العربية إلى مثل هذه الحلول؛ حيث تتعدد الآراء ويتحاور الجميع لبناء صرح الثقافة، بداية من توجيه النقد للأنا (التراث)، لتلافى الوقوع فى عقدة الأنا النرجسية، والانفتاح على الغرب/الآخر مع الحرص على الوقوع فى فخ المطابقة. هذه الإجراءات كفيلة، إذا وجدت التجسيد الواقعى فى ميدان العمل، حتى تسترجع الذاكرة المفقودة وعيها، وتستعيد الثقافة العربية عافيتها...

### ٢ - عبد السلام المسدى: حداثة النقد ومشروع النقد الحوارى:

اقترن اسم المسدى عند الدارسين بمشروع الدراسات الأسلوبية؛ إذ يعده النقاد من الأوائل الذين عرّفوا القارئ العربى الأسلوبية منهجاً نقديا وبالرغم من

اشتغاله بحقل اللسانيات، كما يتضح من خلال مؤلفاته، إلا أن الرجل كان ممن شغلهم هم النص - بحكم موقعه كلساني - فوجد نفسه مولعاً بمدارسة النصوص الأدبية، فى محاولة لمد الجسور بين اللسانيات والأدب، وفى ذلك يقول المسدى: «وقد يعيد التاريخ نفسه فيكون للسانيات فضل إنقاذ النقد من بعض ملابسات الانحشار فى اللغة بعد أن كان لها فضل إنارة السبيل أمام النقاد لتبصرهم بمداخل اللغة إلى النص الأدبى»[٢١].

كما أن الأزمة التى عصفت بالنقد العربى المعاصر فى ظل سيطرة النقد الانطباعى، ولدت فى نفسه حيرة الناقد الباحث، الذى يتفحص أسباب الأزمة مشخصاً معالمها، ليصف العلاج الشافى لها. فجاءت مساهماته محاولة لتعريف مشروع الحداثة النقدية، مدعماً تنظيراته بإنجازات تطبيقية، ظناً منه بأن العمل النقدى تنظير وممارسة.

وليس هذا وحسب، بل إن الرجل ـ دائماً فى إطار إيجاد حلول لأزمة النقد ـ اجتهد لتقديم رؤية نقدية للمصطلح النقدى الوافد من الغرب، إذ لا تخلو دراسة من دراساته إلا وهى مذيلة بقائمة من المصطلحات الأجنبية مع ما يقابلها فى العربية، وإن وجد أن القضية تتعدى الترجمة إلى التعليق على المصطلح، لا يتردد فى القيام بذلك، حتى أصبح مرجعاً فى ترجمة المصطلح. وهو بهذا العمل يسعى إلى خلق منظومة اصطلاحية عربية تهتم بالوافد من الغرب، حتى يحسن استخدام المصطلح الاستخدام الأليق.

وحتى يتسنى للباحث تتبع مشروع هذا الناقد كاملاً يحتاج إلى دراسة مستقلة، لذا فسيحاول الوقوف عند أبرز ملامح الحداثة فى مشروعه من خلال تنظيراته. وسيتم التركيز على آرائه حول مفهوم الحداثة النقدية، ودعوته إلى الاهتمام بالمصطلح النقدى الوافد.

**(أ) الحداثة النقدية :**

منذ أن وفدت الحداثة الغربية إلى البيئة العربية فى مشاريع النقاد، والباحثون عاكفون على تتبع معالمها، فها هو الدكتور عبدالسلام المسدى، كغيره من النقاد، يحاول أن يضع يده على الحيرة التى يعانيها النقد العربى المعاصر فى ظل بروز مصطلحى الحداثة والمعاصرة، ترى هل هى حيرة نابعة من القلق الفكرى الذى يبحث عن أسلوب لمواكبة هذا الذى جد، أم إنها لا تعدو أن تكون مجرد انبهار واندهاش؟ «الحداثة والمعاصرة توءمان يتجاذبان الفكر العلمانى الحديث.. ولئن تمثل الفكر الغربى هذين التوءمين منذ أحقاب حتى صهرا فى بوتقة تاريخيته فإن المنظور العربى لا يزال يتصارع وإياهما؛ لذلك ولغيره كانت القضية أشد ملابسة بالعرب فى تحسسهم سبل المناهج المستحدثة وأبعد تعلقاً بمشاغل اتصالهم بغيرهم وانفصالهم عنه»(٢٢).

هذا الانبهار وهذه الدهشة جعلت من الدراسات النقدية العربية حبيسة الرؤية الغربية، آخذة عنه، ويعود السبب – يضيف المسدى – لافتقارها لبعدين: بعد نقدى وبعد أصولى، «فأما البعد النقدى فيفسره غلبة المناحى المذهبية فى التيارات النقدية الحديثة، وهى ظاهرة يخصب بها الإفراز العقائدى وتشل بها الرؤية الفردية الواضحة.. أما انعدام البعد الأصولى فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثين منهم. وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربى هو ذاك الذى قام بين الفلسفة والنقد الأدبى حتى إننا لا نكاد نعى وجود «أصولية» للأدب، بل ولفلسفة المناهج فقصر بذلك «النظر الأبستمولوچى» فكان لزاماً أن ترجح كفة الأخذ على كفة العطاء»(٢٣).

تبدو النزعة العلمية ـ منذ البداية ـ السمة المميزة للنقد الذى وجهه المسدى للنقد العربى؛ فغياب المعطى المعرفى فى الفكر العربى، والذى به يتم تأسيس

منظومة معرفية يكون عملها هو التأسيس المصطلحى للأدب، ولعل غياب هذا المعطى كان لسبب غياب الوعى النقدى، نظراً لسيطرة الآراء المذهبية التى تحبس المفاهيم فى زاوية التعصب والخصومات، والتصدى لكل محاولة تجديد خارج هذا الإطار. أمام هذا الفقر المنهجى وغياب الوعى النقدى، كان منتظراً أن يغيب العطاء ويبقى النقل عن الغرب الوسيلة الوحيدة.

أمام هذا العجز، كان منتظراً أن يلتبس الأمر على النقاد العرب عندما ينقلون مصطلح الحداثة إلى بيئتهم، وقد أدى بهم الأمر، فعلاً، إلى توظيفه توظيفاً أوقعهم فى تناقض «... الحداثة عندنا مفهوم يوظف عند الاستخدام توظيفاً يحمله المعنى وضده فيغدو مطية لمحامل دلالية متدرجة: يؤخذ مأخذ اللفظ المشترك - ويعامل معاملة المصطلح الفنى - ثم يتخذ دالا على مقولة ذهنية ـ ولكنه يساق مساق الشعار لقصد دعائى أو فى لبوس ثورى ـ وقد يستخدم استخدام الألفاظ الملبسة لغرض الإبهام ـ ويجتلب فى سياق الترميز بقصد الإلغاز ـ ولا يندر أن يكون استعماله محمولاً على الحكم المعيارى عند القدح فيما ليس حداثة»(٢٤).

إذاً، كما يبدو من نص المسدى، فإن الخطأ الذى وقع فيه النقاد فى تحديد مفهوم الحداثة يعود إلى المصطلح ذاته؛ إذ أن عدم الوقوف على الاختلافات الموجودة فى استخدامه، أو الدلالات المتعددة له سيكون بمثابة العائق فى تحديد مفهوم موحد، وإن كان ذلك يعد استحالة، يضيف المسدى، «ففكرة الحداثة فى أصلها لا ترتهن بمجال الزمن ولكنها فى الاصطلاح الفنى تقتضى الارتباط ضرورة بمجال الحاضر، بحيث تتطابق نقطة الحدوث فى المحور الدلالى العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعى»(٢٥).

وهذا الوهم قد أشـــار إليه – فيما سبق – أدونيس، ناقداً القائلين بانقطاع وانفـصـال المشـروع الحـداثى عن التـراث، غيـر أن المسـدى لم يقف عند هذا المفـهوم وحسب، بل ذهب إلى ربط المشروع الحداثى بالحاضر، باعتبار أن الحداثة، وإن كانت ذلك المشروع الذى يتجاوز حدود الزمن إلا أنه يقترن بزمن الحاضر، الذى يكون فيه تجديد المفاهيم السابقة بنقدها، وجعلها مغايرة لما كانت عليه، لذا لا يخطئ من يرى بأن الحداثة مساءلة ومراجعة لنفسها، فهى بهذه العملية تبقى – دائماً وأبداً – حاضرة.

كما أن من مظاهر الخلط والتضارب فى استخدام مصطلح الحداثة بين النقاد، ما يحدث من صراع بين أنصار النقد المأثور، وأنصار الحداثة؛ الفريق الأول يتغنى بهذا المفهوم منطلقاً مما يسميه تاريخ الحداثة، مع ما فى ذلك من خلط؛ إذ كيف يكون ذلك كذلك، والحداثة من المفاهيم التى لا يمكن ربطها ربطاً زمنياً ولا مكانياً، فهى الثابت المتحول، أما الفريق الثانى فيرى بأن الحداثة انفـصـال عن الزمن الماضى وارتباط بالزمن الآنى، مع ما فى هذا الفـهم من قصور، كما تم ذكره. وهذا ـ والقول للمسدى ـ ما أدى إلى بروز الخصومات بين أهل الذكر من النقاد، «ولكننا نفهم بنفس المناسبة كيف تنشأ بين عامة النقاد بل وفيما بين خاصتهم من أهل الذكر من مساجلات تنقلب خصومات ومعارك ليس لها من سبب إلا الغفلة أو التغافل عن مقاصد الحداثة، وهل يتسنى التفاهم ـ فضلاً عن الاتفاق ـ بين متخاطبين يتحاوران عن الحداثة أحدهما يعنى بها مدلولها الآنى على محور الزمن الفيزيائى والآخر يعنى بها مدلول النسبية مطلقة على محور الزمن الافتراضى»(٢٦).

ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن هذا التضارب، وسوء الفهم فى تحديد مفهوم للحداثة أدى إلى الغموض والإلغاز فى هذا الخطاب، «ويتمثل فى الغموض

المصاحب لها وعلته مغالاة من أحد وجهين: إما غياب الملفوظ وإما فرط حضور الدال، فالأول نعترضه ساعة نقرأ الإبداع أو نتناول الخطاب النقدى حوله دون أن يهيئ لنا صاحبه منفذ الولوج إلى ما يستهدفه من الحداثات. والثانى يصادفنا لما يعمد صاحب النص – الأدبى أو النقدى ـ إلى استدراجنا لحداثته فيغرق النص حديثاً عن الحداثة دون أن يمهلنا ما به نساهم فى إدراك مقصوده من الحداثة». أمام هذا الغياب والمبالغة فى الحضور ـ يضيف المسدى ـ «تتراكب سجوف بين المتلقى والمقاصد فيغدو الكلام ضبابياً وينشأ الغموض الذى هو غموض عاقر إذ من أصناف الغموض ما يكون مخصاباً عندما تجر المتقبل جراً نحو استخلاص ملكاته الإدراكية فى غير ارتكان ولا توان»[٢٧].

هكذا، فالحداثة ليست إفراطاً فى شحن الخطاب بمختلف التعابير التى لا تعبر إلا عن سلطة حضور الدال بطريقة مبالغ فيها، لا بهدف أن ينسج الخطاب النقدى لغة إبداعية يضاهى فيها لغة النص الإبداعى، بل تراه يلهث وراء رصد أكبر عدد من الكلمات التى لا غاية لها إلا البروز، وكأن النص لا يكون حداثياً إلا إذا ارتدى لبوس ما غمض من الكلام. لكن ألا يبدو أن المسدى ـ رغم وقوفه على الغموض الذى يصحب الحداثة – من خلال ما تم عرضه من النصوص، من دعاة الغموض والإلغاز فى خطاب الحداثة؟

فلو رجع القارئ إلى بعض الكلمات الموجودة فى النصوص السابقة لوجد أنها كلمات من جنس ما أشار إليه هو قبل قليل، خذ تمثيلاً لا حصراً، (بعد أصولى، أصولية، الملفوظ، الزمن الافتراضى، الزمن الفيزيائى...)، وهى كلمات كلها تحتاج إلى قاموس لسانى أو نقدى يرشد القارئ إلى دلالاتها.

وقد لاحظ هذا الغموض فى لغة الناقد، الدكتور محمود الربيعى، وهو يعرض لكتاب المسدى «النقد والحداثة»، إذ كشف الناقد من خلال قراءته لهذا الكتاب مدى الغموض الذى أصاب لغة النقد، والذى يعود فى رأيه إلى مغالاة

أنصار الحداثة من بنيويين وأسلوبيين، في استخدام مصطلحات غامضة مكدسة داخل النصوص، حتى غدت لغة النقد - والحال هذه - ضرباً من الرياضة العقلية، وعالماً مقفلاً في وجه كل قارئ لدراسات هؤلاء النقاد، يقول الربيعي: «وتعج الصفحات بما يسميه المؤلف «مصطلحات» من مثل «الجهاز المرجعي» و«التشابك المفهومي» و«التضافر الأسلوبي»، كما تعج بالرموز والجداول. ولكننا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة»[٢٨].

وهذا الدكتور عدنان حسين قاسم يعيب على المسدي لغة الغموض التي يتصف بها خطابه النقدي، إذ يقول: «وعلى الرغم من أني أكبر الدور الذي اضطلع به الدكتور المسدي وغيره من الرواد المغاربيين في صدورهم عن أصول الاتجاه الأسلوبي البنيوي، فإن تأثيرهم في حركة النقد العربي المعاصر كان من المفترض أن تكون أكبر بكثير، لأن هذه اللغة التي استخدموها وقفت حاجزاً حجب بين القارئ العربي وفهم تلك الأصول»[٢٩].

لكن، ألا يكون غياب الوعي بما حصل في منظومة النقد المعاصر، هو الذي جعل هذين الناقدين يتحاملان على المسدي، ناعتين لغته بالغموض والضبابية، فلو انتبها إلى ما حصل من صلات بين اللسانيات والنقد في إطار علمنة هذا الأخير، لجعله أكثر صرامة وموضوعية عما كان عليه من ذي قبل، لما كان لهما هذا الوصف، لذا فمن الطبيعي أن يجد القارئ مصطلحات من حقل اللسانيات موظفة في الدراسات النقدية، وهي - فيما يحسب الباحث - التي أبدى الناقدان، وغيرهما من النقاد، حولها تعجباً ونفوراً.

وهو موقف يحسب عليهم لا لهم؛ إذ ليس من المعقول أن يطلب من الناقد مواكبة الجديد، والاستعانة بحقل اللسانيات لمقاربة النصوص الأدبية، دون أن يقبل استخدام المنظومة الاصطلاحية التي تتكئ عليها اللسانيات، وقد تولى المسدي نفسه الرد والإيضاح، إذ يقول: «فتعمد الحديث في أي فن معرفي

بتحاشى أدواته الاصطلاحية يمثل ضرباً من التشويه لا يتغاضى عنه إلا عند مراعاة السياق الأعم»(٣٠)، ثم يضيف فى السياق نفسه، قائلاً: «ومن أعظم الاعتراضات الزائفة التى نصادفها اليوم ومن أشدها غرابة إذا أوردها أهل الذكر من الذين يحترفون النقد أن يعزو بعضهم استغلاق الخطاب النقدى عليه إلى عسر مصطلحاته ظاناً أن لو كان الأداء الاصطلاحى على غير ما هو عليه لأمكنه أن يدرك كل العلم الذى حملته اللغة له، وترى البعض قد انبرى مجاهراً يرمى الخطاب النقدى بالإلغاز مشهراً بما ظنه إغلاقاً فى المصطلح، وطاعناً من لا يواسى أمره بتقديم مادة العلم بعد ترك جهازه المصطلحى، وهى الإحالة المحض»(٣١).

على هذا الأساس، فما كان يروم المسدى قوله عن غموض الخطاب الحداثى، لا يتعلق إلا بمبالغة البعض فى رصف المصطلحات داخل النصوص قصد مفاجأة القارئ، وجعله بعيداً عن حقيقة الضعف المتستر وراء هذه الكلمات. أما الحداثة التى يدعو إليها، فهى تلك التى يجدد من خلالها الناقد مضمون المقولات التى يصدر عنها، وكذا طريقة الصياغة التى بها تغدو تلك المقولات نقداً نوعياً، فيه من الأدبية ما يجعله يحقق الذى يرجى نشدانه، وهو وصول الخطاب النقدى إلى ذروة سنم الحداثة.

هذا ما حاول المسدى قوله، بل وتقديمه للقارئ؛ إذ يقول: «فمن حيث المضمون لا يمكن أن تقوم حداثة نقدية إلا متى جدد النقد مقولاته التى يصدر عنها وتصوراته التى يتحول بين حقولها ومصطلحاته التى يتعامل بها مدلياً بمفاهيمه التقديرية وممارساً معاييره الإجرائية... أو قل إنه لا يتحول إلى حداثة نقدية إلا عندما «يستحدث» جهازاً نقدياً يباشر به النص كما لم يباشره السابقون»(٣٢).

ثم يضيف متحدثاً عن حداثة الصياغة، فيقول: «أما الوجه الآخر فيتصل بحداثة النقد من حيث الصياغة وهو أمر على غاية من الدقة إذ كأنما يجتمع

فيه معطى القدم منذ كان أدب ونقد ومعطى الحداثة يوم اعترض الفن على توارث الإبداع.. والذى نعنيه بحداثة الصياغة هو طبيعة الخصائص التى تتسم بها لغة النقد فى نوعيتها. ولئن كان من المظنون أن تجديد المفاهيم قطعاً تجديد المصطلحات الدالة عليها فإنه كثيراً ما يطرد إرغام المتصورات على ارتداء ثوب الألفاظ القائمة فلا يحصل ما يرتجى...»(٣٣).

**(ب) أدبية الخطاب النقدى :**

إذا ما تسنى للنقد أن يجدد مقولاته ومتصوراته وينحت لنفسه لغة نقدية متميزة وهو يبحث عن أسرار الأدبية فى النص الإبداعى. ألا يفلح فى أن تحتوى لغته على جانب من الأدبية. إن النقد إذا استطاع أن يجافى الأحكام القيمية فى مقاربة النصوص، وانطلق من فضاء النص، فإن فرصته فى تحقيق الإبداعية أمر قائم، لأنه سيتعامل مع لغة النص الحاملة لعناصر الأدبية، وحتى يتسنى له الوصول إلى ما يقوله النص – إن سمح له بشىء من ذلك – عليه أن يكتب نصاً فوق النص الأول، لأنه وهو يتعامل مع أبنيته لم يكن يريد سيطرة عليه أو فرضاً لدلالته وتقويله ما لم يشأ قوله، بل يظن نفسه مجرد قارئ عاشق استماله هذا الكائن بفضل ما أبقاه من فجوات، وحتى يرضى معشوقه يحسن به، والحال هذه، ابتكار لغة موازية للغته تكون ثمرة هذا التفاعل، وهو ما يمكن تسميته «النقد الإبداعى» :

يحاول المسدى إيضاح كيف تتم هذه العملية، فيقول: «بخاصية التوالد ونعنى بها أن البنية اللغوية يمكن أن تنسج على ضرب من الدلالة هو القصد الوظيفى لها ثم إن الكلام الناتج ينعكس مرة أخرى ليعيد تركيب دلالة جديدة تكون قاصدة إلى تجنب الوظيفة الأولى: وهكذا يحصل تراكب وظيفى عبر تكاثر بنائى وانعكاس أدائى وهو ما أسميناه بالخاصية التوالدية.. ومن الوظائف التى تتمتع بها هذه الخاصية هى وظيفة ما وراء اللغة وهى التى بفضلها ــ كما

هو معلوم – نستطيع أن نتحدث باللغة عن اللغة»[٣٤]. كما أن من وظائف خاصية التوالد، والقول للمسدى، الوظيفة الشعرية، وهى «التى تكون فيها اللغة متركبة لذاتها فتعبر عن نفسها بنفسها، ويتحول معها الكلام إلى نسيج حاجز يستوقف الذهن فهو كالسائل الثخن بعد أن كان مع لغة الخطاب العادى كياناً شفافاً يخترقه الإدراك نافذاً رأساً إلى دلالته. وفى هذه الوظيفة تكمن الطاقة الإبداعية»[٣٥].

هكذا، على هذا الأساس يكتسب الخطاب النقدى أدبية تضاهى أدبية النص الإبداعى، وكما أبان المسدى، فإن اجتماع الوظيفة الانعكاسية والوظيفة الشعرية داخل خاصية التوالد، أسهم فى ولادة وظيفة جديدة، هى وظيفة «ما وراء الإبداع» ، همها هو دراسة أدبية الخطاب النقدى؛ إذ يعاين الأدب نقداً بما هو من لغة الأدب، دون أن تفضى هذه العملية إلى حد معين، بل إلى ما لا نهاية من النصوص المنتجة، لأن الخطاب النقدى تجرد من كونه لغة ثانية ليصبح لغة أولية؛ لغة الإبداع، وكل ما سيقوم به هذا الخطاب هو إنتاج لغة إبداعية. هذا المنتج هو ما أسماه المسدى، وهو يتحدث عن البعد المعرفى للبنيوية، «نص النص» ؛ إذ يقول: «لهذا كله يمكننا أن نستجمع الحصيلة المعرفية لهذا البعد النقدى من أبعاد البنيوية بالإعلان عن أن سلطة صاحب النص وسلطة النص وسلطة قارئ النص تتجمع ثلاثتها فى قيمة مرجعية واحدة هى سلطة نص النص من حيث إن الأثر الأدبى يتركب من مضمون تشهد به عليه لغته ومن لغة تشهد بنفسها عن نفسها، فنص النص هو الشهادة التى تتجاوز كل اعتبار عرضى لتؤسس للنقد بعداً معرفيّا خالصاً»[٣٦].

إذاً، وعلى أساس من هذه الشرفة، أصبح الخطاب النقدى أدباً؛ النقد وهو يتحدث عن الأدب يصوغ خطاباً من جنس الأدب فيكون بذلك قد ولد نصاً من نص، ليفتح الباب على نفسه بأن يصبح ـ أى الخطاب ـ نصاً قابلا للنقد.

وهو ما اصطلح عليه الباحث فى غير هذا الموضع «نص النص النقدى» أو كما أسماه تودوروف «نقد النقد»، محاولا فتح باب الحوار بين الأديب والناقد، دون أن يعلو صوت أحدهما على الآخر، يقول: «بيد أن النقد حوار، ومن صالحه الإقرار بذلك علنًا؛ إنه لقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأى منهما امتياز عن الآخر»(٣٧). كما أن الناقد الأمريكى جيوفرى هارتمان أسمى بحثًا له «العبور التعليق النقدى أدبًا»(٣٨)، حاول من خلاله أن يبين بأن الوقت حان ليعبر النقد من كونه لغة ثانية إلى لغة أولية تلفت الانتباه إلى نفسها.

لكن الذى حقق العبور فعلاً، هو الناقد الفرنسى رولان بارت فى دراسته لقصة بلزاك؛ إذ استطاع أن يكتب نصًا مثيرًا للانتباه من القصة نفسها، تقول إديث كرزويل معلقة على ذلك: «فالمؤكد أن النص النقدى الذى قدمه بارت نص ممتع مثير، ولكن يمتزج فيه التشويق بالغواية، على نحو يدنو بالنص إلى حال من الشعر، وينأى به عن النقد فى الوقت نفسه، فالإثارة الممتعة التى يخلقها هذا النص ترجع إلى بارت أكثر مما ترجع إلى بلزاك»(٣٩).

وقد حاول المسدى أن ينشد هذا المأرب ويحقق أدبية فى لغته النقدية، كما يبدو، كما استطاع ذلك من خلال محاورة أجراها مع البنيوية من خلال شخص الدكتور شكرى عياد فى بعض أعماله، وكان الخطاب النقدى الذى نسجه المسدى لهذا الحوار يغلب عليه الجانب الفنى، وبدا من خلاله متعاطفاً مع صديقه الناقد عياد، أو بالأحرى مع خطابه النقدى، مولداً إثر ذلك لغة إبداعية من جنس النص النقدى العيادى، المؤسس بدوره على لغة أدبية موازية لأدبية النص الإبداعى الأول.

فى إطار المراسلة التى كانت تجمع الناقدين، يتحدث المسدى عن رأى عياد، وهو يعلق على كتابه: (قضية البنيوية)؛ فيقول: «ولا شك أن الدكتور شكرى عياد قد وجد فيما قدمناه من نقد للبنيوية مطية سخية فبنى عليه بناءً، وأحكم

صنع مساءلته إحكامًا. ومما يرتاح إليه كل مهموم بالأدب، وكل مسكون بهاجس نقده، أن يترادف النهج التقويمي الذى توسل به الدكتور عياد - وهو من نقد النقد - مع النهج الذى توخيناه وحاولنا أن نؤسس له بعض القواعد، وهو النهج المعرفى الذى ينبش فى حفريات النظرية النقدية من حيث هى مخزون فكرى ينطلق من مصادرات فلسفية عامة»(٤٠).

يواصل المسدى عرض ما قام به الناقد عياد مع كتابه فيقول: «واقتنص الدكتور شكرى عياد مقبضًا آخر من مقابض الوفاق المعرفى لما عرض على القارئ يسأله: لمن يكتب النقاد؟.. وأول ما قد نكاشف به فى هذا المضمار هو أن الناقد البنيوى لم يعد يتجه بما يكتبه لا إلى الأديب صاحب النص، ولا إلى قارئه الطبيعى وهو الذى يخاطبه الأديب بأدبه، وإنما أصبح يتجه بنقده إلى رفيقه الناقد مقيمًا وإياه حوارًا خاصًا قد لا يشاركهما فى دواله ورموز علاماته غيرهما»(٤١)، ثم يضيف المسدى، معلقًا على مقال عياد، الذى جاء تعليقًا على كتابه، فيقول: «فالذى استوقفنا فى مقال الدكتور شكرى عياد هو فى الثوب الأدائى الذى حل به آراءه، بل قل هو فى بنية خطابه النقدى، وفى صياغة أسلوبه الحوارى قبل كل شيء. فالذى عهدناه منه أن يتكلم من مركز دائرة النقد الحديث. وهو لا يعنى قطعًا أنه يتبنى مقولاته تبنيًا، ولا أن يقطع بصلاحها قطعًا، فضلاً عن أن يظن أنه ينتصب نصيرًا لها. ولكن اتخاذه مركز الدائرة منصة على الدوام هو الضامن فى أنه لا ينتصب خصيمًا قطيعًا، ولا ينبرى نكيرًا قاذفًا»(٤٢).

وهكذا، تتمة للحوار والتواصل بين الناقدين، يواصل المسدى حديثه مع عياد، لكن هذه المرة، يقيم خطابه النقدى بناء فوق خطاب عياد النقدى، تأسيسًا لمشروع نقد النقد، وتأكيدًا لقوله فيما سبق، بأن الناقد يتجه بخطابه إلى رفيقه الناقد، ويمكن للبحث أن يقف عن جانب من هذا الحوار الخلاق، حتى يتسنى له وضع يده على نموذج تطبيقى لمشروع نقد النقد، يقول المسدى

تعليقاً على نص عياد: «وتتواصل آلية الانسياب بمددها فى قوله: «إن النقاد تغيرت أساليبهم» : فالدكتور عياد يتحدث عن النقاد بضمير جمع الغائب (هم) موحياً بأنه خارج عن ضمير النقاد (هم) دون أن يخرج من ضمير النقد، لأنه يريد أن يحقق تماهياً بينه وبين النقد بعد أن ينجز الانسلال من كوكبة النقاد هؤلاء، فيكون قد سحب بساط النقد من تحت أرجلهم. ولا نقد إذاً إلا نقده»(٤٣).

كانت هذه وقفة قصيرة مع مشروع المسدى «نقد النقد» ، ولولا أن المقام لا يسعف الباحث للإفاضة لما كان يضنى من كلامه عن هذه القضية ولأسهب وعقد بدوره حواراً مع نص المسدى، الذى فيه من الأدبية ما يجعل القارئ ينسج نصاً على منوال نصه، مأخوذاً فى ذلك بقوة سحر الكلمات التى أغرته لكتابة نصه.

ولا يتردد المسدى فى نهاية دراسته أن يغتنم فرصة انسياب القارئ مع قراءته لقراءة عياد، حتى يمرر بدوره مشروعه الذى يروم أن يوصله إلى رفقائه النقاد، ويتعلق الأمر بالبنيوية، إذ يقول: «وإن النقد الأدبى فى وطننا العربى سيفيد كل الإفادة، وسيغنم كل الغنم، إذا ما تضافرت جهودنا على أن نرافق البنيوية من حين لآخر إلى العيادة لكى نعرضها على المرايا العاكسة، وعلى الأشعة الكاشفة، أكثر مما سيفيده حينما نقتادها عنوة إلى كرسى الاعتراف حيث تنتصب منابر الاعتراف. إن ما وراء البنيوية أهم لدى أهل العدل والإنصاف من البنيوية.. وإن ما وراء اللغة لهو السلطان المتحكم فى أمر اللغة والمتفرد بطبقات من النفس الخفية عند أصحابها»(٤٤).

هكذا ـ وبلا مواربة ـ يعلن المسدى عن رغبته فى تأسيس مشروع النقد الحوارى، الذى يصبو صاحب هذا البحث إلى تحقيقه، وهو، إذ يفعل ذلك، يؤكد مدى الوعى الذى وصل إليه النقد العربى المعاصر فى التعامل مع ما جد

فى الساحة النقدية، متجاوزاً المواقف المذهبية التى تركن فى الغالب الأعم إلى زاوية التعصب، والاعتداد بالرأى الواحد المنحبس فى سجن النموذج. وهو بدعواه هذه يوجه خطاباً صريحاً لرفقائه من أهل الدراية، لإعادة نظرتهم فيما اعتنقوه، أو قل هى دعوة للانفتاح على المناهج النقدية، والنبش فى البنية الخلفية لهذه المناهج قصد الوصول إلى المطموس منها وتجليته، معرية المحجوب، وفاضحة المستور، وكاشفة المتوارى.

## ٣ - مصطفى ناصف: وهم سجن اللغة وغربة النقد الحداثى:

إن الحديث عن مصطفى ناصف، هو حديث عن نظرية فى الخطاب النقدى المعاصر، أثبتت حضورها فى مرحلة ارتدى فيها النقد لبوس الإلغاز والغموض. فكان ناصف بمثابة الناقد الحصيف، الذى ينظر إلى ما جد فى مسرح النقد نظرة المتمرس الذى لا يدهشه طنين ورنين الخطاب الحداثى الخادع، الذى طالما سحر عيون السواد الأعظم بزيفه.

هذا لا يعنى أن الرجل كان بعيداً عن جو الحداثة وما يدور فى مراكزها، بل على العكس، فقد كان من الداعين إلى تجديد مناهج النقد العربى، ولم يكن أقل عناية بالحداثة كما قد يتوهم، وهو من موقعه ساهم فى بلورة نظرية نقدية عربية هدفها قراءة الأدب العربى - قديمه وحديثه - قراءة خلاقة، يحاور فيها الناقد/القارئ النصوص متعاطفاً، ومندهشاً، ومشاركاً فى إنتاج دلالاتها، متجاوزاً الأحكام القيمية التى عصفت بالنقد العربى ردحاً من الزمن، وهو إذ يدعو إلى ذلك، كما يبدو، لا يقاطع المناهج الحداثية، بل كان من القارئين لها، والمنشغلين بهمومها، لكن كان ينظر إليها بعين عربية ترى بأن هذه المناهج بقدر ما تعطى فهى تسلب، فهمّ إلى أخذ الصالح منها، مجانباً كل ما يتنافى والخصوصية الحضارية للثقافة العربية...

ولو رام القارئ التدليـــل على صـــحة هذه الفروض، فلا يسعه – والحال هذه – إلا الرجوع إلى دراسات الناقد مصطفى ناصف(*)، وهى فى مجملها توحى بمآرب صاحبها – أى إعادة قراءة الأدب العربى قراءة خلاقة، وهو ما سيحاول البحث القيام به ها هنا، متفحصاً ملامح النظرية النقدية التى يدعو إليها، كاشفاً عن ردوده التى دحض بها حجج النقاد الحداثيين، والحلول التى يقدمها لتجاوز الأزمة التى يعانيها الخطاب النقدى العربى المعاصر. والباحث لا يدعى أنه سيقدم عرضاً شافياً يثلج له صدر القارئ، بل حسبه أن يقف عند المعالم البارزة من نقد الرجل، لأن ذلك الصنيع يتطلب فضاء أرحب من المساحة المخصصة لهذا الناقد فى هذا البحث.

## (أ) الحداثة وخطر سجن اللغة:

أثار مشروع استغلاق اللغة فى المشروع البنيوى، الكثير من الجدل بين النقاد، ولم يزل إلى اليوم من أبرز القضايا العالقة فى النظرية النقدية، لا لشىء إلا لأن اللغة تحتل مكان الصدارة فى المشروع الحداثى، ومنذ أن أعلن سوسير مبادئه اللسانية، والتى أصبحت فيما بعد آليات قام عليها صرح النقد الحداثى فى أوروبا، والجدل قائم حول دور اللغة فى الإبداع – وكما هو معروف – فهذا العالم اللغوى قد أعطى صفة الفردية للكلام كظاهرة موجودة عند الإنسان الفرد، أما اللغة فهى نظام من العلاقات، ماهية كل عنصر داخل النظام وقف على بقية العناصر. فيكون بصنيعه هذا قد أرسى دعائم نظرية جديدة لا عهد للنقد السابق بها.

وصلت هذه المعطيات فى العقود الأولى من القرن العشرين على يد الشكلانيين ذروتها، لا سيما عند جاكبسون، الذى يعد من أبرز اللغويين ممارسة للدراسات التطبيقية على النصوص الأدبية، فى محاولة مد الجسر بين اللسانيات

والأدب. وقد استطاع هذا الأخير بنظريته المسماة «النظرية التواصلية» أن يحدث تغييراً فى وظيفة العناصر داخل منظومة التواصل، فانزاحت الرسالة عن وظيفة التبليغ والإيصال، وأصبحت منغلقة على نفسها باعتبارها نظاماً مستغلقاً، وغاب الباث المرسل للرسالة بعد هذا، متوارياً تاركاً مكانه للمتلقى، الذى لم يكن إلا مستقبلاً مستهلكاً لمضمون الرسالة، فغدا فى المشروع الجديد منتجاً للرسالة...

أمام هذا التخلخل الذى حصل فى صرح النقد المعاصر، غابت المفاهيم النقدية التى تتحدث عن المعنى، والسيرة الذاتية لصاحب النص، وأصبح الحديث عن «سجن اللغة» هو البديل. ولعل هذا ما دعا الناقد مصطفى ناصف إلى التحذير من خطورة هذه المقولة، محاولاً إبطال صحة حججها، مندهشاً للتناقض الذى وقع فيه أصحاب هذا المشروع؛ إذ يقول: «وما أكثر العبارات التى يتداولها بعض المؤلفين أحيانًا فى إنكار الأهداف. يقولون: إن الأدب الحديث لا يستهدف إلا نفسه. أو يقولون إن التعبير وحده هو الهدف. فإذا صح ذلك فلم يدفع الكُتَّاب أدبهم إلى المطبعة، ويلقونه إلى الناس ويتوقعون منهم بعض الرضا أو كل الرضا»(٤٥).

وكأن مصطفى ناصف يرد على مشروع «الكتابة الآلية»، ذى الأصول السريالية، الذى أشاعه أدونيس فى النقد العربى المعاصر، والذى من خصوصياته التجريب الذى يهدف إلى الغموض والإلغاز، وإثبات عجز اللغة عن التوصيل، ولعل ما يزيد من صحة هذا الفرض، هو أن أدونيس لم يكتف بالترويج لذلك النوع من الكتابة، بل احتقر جمهور القرَّاء وأبدى تذمراً من مواقفهم التقليدية.

وما زاد من تعجب مصطفى ناصف، هو أن هذه الدعاوى من لدن نقاد الحداثة، لا تأخذ فى اعتبارها القارئ الذى ستوجه إليه أفكارها، وهى دعاوى تعود فى أصلها إلى الغرب، فيردد قائلاً: «ولا نستطيع أن نفهم الأفكار التى نستقدمها من الغرب دون أن نقدر مقاصدنا نحن، واهتمامنا نحن، ومواقفنا من القرَّاء»(٤٦).

واضح من تعليق الناقد هنا أنه يوجه خطاباً إلى النقاد الحداثيين، مستغلاً ما فى ضمير الجمع للمتكلم من دلالة، مدرجاً نفسه مع هؤلاء النقاد حتى يبتعد عن الخصومات النقدية من جهة، ويستطيع من جهة أخرى أن يستميل قلوب هؤلاء النقاد، وهو يستخدم صيغة الجمع الحاملة لمعانى التعظيم.

هذا الموقف أمام هذا النوع من الكتابات، لم ينشأ من فراغ، أو لمجرد رفض المشروع الحداثى، بل إن الناقد يسعى إلى تقليب هذه الآراء وتفتيتها، حتى يكشف تناقضاتها، محاولا إعادة صياغة أسئلة جديدة للنقد. بعبارة أخرى، هو نقد داخلى لهذا المشروع/ النص، وبناء الأسئلة/ المشروع/ النص بعد تقويض النص الأول. وكأن الناقد يريد أن يدحض مبادئ هذا المشروع بوساطة منهجه المبتدع ــ أى النقد الداخلى المستغلق.

ومن الأسئلة التى أعاد الناقد صياغتها، مشروع النقد التاريخى المنزاح من مركز الدراسات النقدية المعاصرة، يقول ناصف، واصفاً مأساة الدراسات التاريخية فى ظل النظرة الخاطئة، «ربما وصفنا هذه الدراسات أحياناً وصفاً ظالماً. وربما خيل إلى بعض الناس فى الوقت نفسه أنها لا تفك أرواحنا من إسارها على الرغم من التعليقات الذكية.. واضح أن الدراسات التاريخية تسعى إلى ما نسميه مقاصد المؤلفين. هذه المقاصد مفاتيح غائبة. ولكل مؤلف مفتاح. وبديهى أن هذا المفتاح قفز الباحث الشخصى. ولكننا نفترض أن القراءة فى ظل المقصد أشبه بعمل مخبر الشرطة الماهر أو نفترض أن هناك حقيقة مركزية فى عقل المؤلف فى لحظة من اللحظات»(٤٧).

لا ضير، إذاً، من التوسل بالمنهج التاريخى فى قراءة النصوص قراءة مثمرة، كالتى يدعو إليها الحداثيون، يبقى على القارئ/الناقد أن يحسن توظيف آلياته النقدية فى التعامل مع النصوص، فالقراءة الواعية – حسب ما يقره ناصف – هى تلك التى تحاول أن تبحث عن أصل الفكرة قبل أن تصبح إبداعاً، وهو

عمل أشبه بعمل الشرطى الماهر على حد قول ناصف، الذى يستطيع بذكائه جمع كل الأفكار عن ملابسات الجريمة، حتى يتسنى له الوصول إلى المذنب/ الحقيقة/ المعنى. وهى فكرة لو تأمل فيها القارئ لوجد أنها تكاد تكون الفكرة نفسها التى دعت إليها نظرية التلقى على يد ياوس، عندما دعا إلى حوار الآفاق بين القرّاء؛ حيث يحاور القارئ المعاصر القارئ القديم من خلال النص كوسيط بينهما، لتُبعث الدلالة من جديد فى نص جديد ينتقل بدوره إلى قارئ فى المستقبل. وهذا القارئ عليه، وهو يقدم على عملية الحوار عليه أن يتسلح بمعلومات كافية تسمح له تحقيق ثمرة الحوار، أى إنتاج المعرفة، بعبارة أخرى، القارئ وهو يقرأ النص الإبداعى يتحاور مع النصوص الغائبة الموجودة فى الفجوات والشقوق - التى يتعمد كاتب النص تركها حتى يثير انتباه القارئ - ليستكنه الفكرة المركزية الأصل، التى كانت فى ذهن صاحبها الأول، والتى هو بدوره مدين بها إلى غيره، إلى ما لا نهاية من تداخل الأفكار/ النصوص.

أليس هذا هو القارئ/ المخبر كما وصفه ناصف، مع أنه لم ينف الجوانب التاريخية للعملية النقدية، وهذه هى الفكرة التى ورد ذكرها فى غير هذا الموضع من البحث، تحت اسم «ترسبات الخبرات القرائية» لدى القارئ، أو البعد الأيديولوچى المتخفى وراء كل قراءة/ كتابة. لكن ناصف لا يرى أن عملية القراءة هذه تكون بالوقوف على السيرة الذاتية للمؤلف وإهمال الكلمات داخل التراكيب، هو الخطأ الذى وقعت فيه الدراسات السياقية، «وإذا كنا لا ننكر فائدة الرجوع إلى بعض التواريخ والسير، فإننا لا ننكر أيضاً أن القراءة متميزة من فن السيرة. كاتب السّير يحتفل - فيما يقول - بما كان فى ذهن المؤلف، ولكن القارئ يحتفل - على العكس - بالكلمات، وما يمكن أن تؤديه فى ظل ارتباطها بمجموع اللغة. هل نقرأ أبا الطيب وأبا العلاء لنكتشف ما عناهما. إن ما نعرفه عن الشعراء بمعزل عن شعرهم جد قليل. إننا نقرأ الشعر من أجل أشياء يمكن أن نكتسبها من كلماته»(٤٨).

والناقد، إذ يقر هذا المفهوم، يحاول أن يجد ما يبرر به المنهج الذى يدعو إليه، فى إطار ثورته على مبدأ النظام المغلق، فقراءة الكلمات داخل النصوص بمعزل عن ظروف أصحابها، ليس لأجل إلغاء الكاتب كذات مبدعة لها من الخصوصية ما يجعلها متفردة متميزة عن غيرها من الذوات، بل هى دعوة إلى كسر دعائم الفكرة القائلة، إن الإبداع ترجمة لنفسية صاحبه، أو هو تعويض لحرمان مخزون من الطفولة فى ساحة اللاشعور تطفل إلى شعور المبدع، فبدا فى ثوب الكلمات.

فالقراءة لا تنظر إلى الشخص فرداً، بل إليه جماعة - أى على أساس أنه إنسان ينحدر من الشجرة الإنسانية، «نحن نقرأ الكلمات لكى نوسع عقولنا، ونكشف أهمية عامة بمعزل عن الماضى، لأننا - كما قلنا - أبناء شجرة واحدة»(٤٩). وما قام به فى الإبداع لا يعدو أن يكون ترجمة لفكرة الإنسان النائم داخل كل واحد من الناس، الخائف أشد الخوف، المتمرد أشد التمرد، القوى أشد القوة، الضعيف أشد الضعف، «إن كل نص عظيم ليس صورة لنفسية فرد ولا مرآة لعقلية شعب، ولا سجلاً لتاريخ عصر، وإنما هو كتاب الإنسانية المفتوح، ومنهلها المورود، وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه»(٥٠).

هذه الدعوة التى تجرد الإبداع الفنى من الفردية، تتقاطع مع ما أقره بارت، وتبناه أدونيس ـ كما سلف ذكره ـ فى مشروعه، من أن فكرة موت المؤلف تقوم على افتراض أن ما يقوم به المؤلف هو نسخ ما فى الكتب والمعاجم وتقديمه إلى القارئ، فهو لم يقم إلا بحسن الجمع والأخذ من مستودع الإنسانية وتاريخها ليس غير.

هكذا ـ وتأسيساً على هذا ـ يبدو أن ناصف ينتقى من المناهج الحداثية ما يخدم فكرة المشروع الذى يسعى لتأسيسه، فهو يقاطع فكرة «النظام المغلق»،

ويسلم بفكرة «موت المؤلف» التى كشف عنها البحث من خلال مناطق الفراغ، أو لغة الغياب فى نصه السابق. وهو بذلك ـ فيما يحسب الباحث ـ قد وقع فى فخ التلفيق والانتقائية، ليس لأنه اختار فكرة وترك أخرى، بل لأن فكرة «موت المؤلف» كما كشف الحفر فى الخلفيات المعرفية التى أنتجتها فى بيئتها الأم، تحمل دلالات غير التى يعنيها الناقد – وهو أن المبدع حين يكتب فهو يعبر لا شعورياً عن إرادة الجماعة التى ينتمى إليها – فهى وليدة التشرذم الذى أصاب الفرد الأوروبى بسبب العقل الأداتى، ذلك العقل الذى جعله يفقد الثقة فى كل يقين موضوعى، حتى فى ذاته، فأعلن عن موت نفسه، باللجوء إلى تيارات الشك والعدمية، التى تعد بداية الإلحاد، هذا من جهة، كما أن هذه الفكرة، من جهة أخرى، هى وليدة النظام المغلق الذى وجه له النقد سابقاً.

أفتراه يدرك صنيعه هذا، أم إن تشابه المفاهيم، هو الذى جعل فكرة موت المؤلف، التى دعا إليها البنيويون تتلاقى فى التصور – ظاهرياً – مع ما يدعو إليه الناقد. وليس أدل على ذلك، فى هذا الصدد، من قوله: «لقد حاول البنيويون التنكر لما نسميه أفق إنسان معين جرياً وراء أوهام البحث عن النظام، ليس ثم موقف بلا تاريخ أو موقف بمعزل عن أفق شخصى، لكن سياق الفهم ومواجهته لحركة الفكر وذاتيته تتعرض كثيراً لسوء الفهم»(٥١).

ويضيف، قائلاً، فى سياق وهم النظام المغلق الذى بناه البنيويون لأنفسهم، «التفسير عمل يعترف بإشكالية التعامل مع نسق لسنا مضطرين من أجل إقامة هذا النسق إلى استبعاد أحكام القيمة. يجب ألا نخجل من الاهتمام بالقيمة بحجة أن القيمة مجرد حديث عن أنفسنا كما يزعم البنيويون. النسق بطبيعته ينطوى على حكم من أحكام القيمة»(٥٢).

هذا يعنى أن الإنسان هو من يقتل الإنسان، وليس النص، كما يقول البنيويون، إذ النص مهما ادعى التفرد والتزم العزلة بعيداً عن الاستعمال الوضعى

للغة، فهو ـ كما ذكر آنفاً ـ يحمل فى ثناياه أيديولوچية معينة، أى معنى، أو قيمة، لكن الذى يقوم بعملية القتل فعلا هو الإنسان قارئاً، عندما يلغى أيديولوچية الكاتب من النص بدعوى خصوصية اللغة الإبداعية وانغلاقها على نفسها، ليضع أيديولوچيته الخاصة، والتى بها يعلن موته، لأن قارئاً آخر سيلغى حضوره ليفرض، هو الآخر، ذاته، إلى ما لا نهاية.

فدعاوى البنيوية، انطلاقاً من هذا الأفق، لا تخرج ـ كما قال ناصف ـ عن كونها أحكاما قيمية من نوع آخر، تسترت وراء ما أحدثته من صخب لمشروعها. فالأحكام القيمية التى لأجلها تراجعت المناهج السياقية، ظهرت مغلفة بلغة ميلودرامية فى المشروع الحداثى تحت مسميات مختلفة، فالنسق المتوهم هو غطاء يتستر وراءه الإنسان/ القارئ، الذى يسعى لتعرية هذا النسق، أى كشف الدلالة القابعة فيه، وهو، إذ يفعل ذلك، ألا ينطلق من حكم قيمى مسبق يقرأ به النص، وعى ذلك أم غاب عنه، هل يأتى إلى النص فارغ الذهن، ألا يحمل داخله أفكاراً ترسبت بفعل القراءة، تحمل بعداً أيديولوچياً معيناً، فيسعى وهو يتصارع مع النص، الذى يدعى أنه مغلق على نفسه، لتعرية أبنيته كاشفاً عن دلالاته.

أليس هذا هو ما كان يقوم به النقد السياقى، مع شىء من المبالغة؟ ولو تذكر القارئ مبدأ «أفق التوقعات» عند ياوس، ومبدأ «الجماعة المفسرة» عند فيش، لأدرك أن الأحكام القيمية ماتزال حية فى النقد الحداثى، ارتدت ثوباً ميلودرامياً مخادعاً ليس غير. ولو كان البنيويون صادقين فى دعاويهم، لاحترموا النص وأعطوه قيمته التى يستحقها، «علينا أن نجعل النص احتراماً أوفى. علينا أن نساعده على الحديث. وبعبارة أخرى علينا أن نجرب حرمة النص من حيث هو آخر كامل لا مجرد موضوع نجرب فيه ذواتنا وأهواءنا»(٥٣).

كما وقف ناصف عند أبرز علامة فى المشروع البنيوى، والتى تصب دائماً فى محاولة فكرة انغلاق النظام، ألا وهى ثنائية اللغة/الكلام، التى أسس بها

سوسير اللسانيات، وانتقلت إلى النقد فى إطار علمنة المناهج النقدية. فالبنيوية تعطى الأفضلية فى مشروعها المتوهم للغة كنظام مغلق، أما الكلام فهو فردى مبعد عن مركز التحليل، وبذلك ألغوا حرية الفرد فى الحوار مع النص «وهكذا نجد فى قاع الفكر البنائى انعزالية جاثمة مخيفة. البنائية مشروع يجعل البحث عن التواصل فضولاً. فاللغة نظام مغلق تم تكوينه، والعلاقات التزامنية لها أسبقية على العلاقات التطورية، وتزهق اللغة من حيث هى تاريخ لحساب التراكيب، كما تمهل الذات المتحدثة»، مع أن فعل الكلام، والقول لناصف نقلاً عن ريكور «هو الذى يحقق اللغة، لكن هذا الفعل يستبعد من النظريات البنائية أو يستحيل الاعتداد به فى حدودها الصارمة. وإذا استبعدت الذات استبعد فعل التواصل»(٥٤).

ألا يكون الكلام من هذا المنطلق، عكس ما أقره سوسير، ظاهرة اجتماعية يتوسل به الإنسان للتحاور مع الآخرين، ليصبح هو الأصل واللغة تابعة له، بعد ما كان العكس فى المشروع السوسيرى، إذ لولا الكلام ما كانت اللغة، بل هو الذى يعطى صفة الموضوعية للغة الإنسانية بفعل التحرك من خلال الحوار والتواصل؛ لأن اللغة «لا تتجلى إلا فى الحوار. والحوار لا يعنى تسلط قانون أو ذات مفردة. لا يفترض الحوار أن اللغة تملكنا. اللغة نشاط يولد من داخل تجاوز الفرد والشروط معاً. هذا هو الحوار؛ ولذلك كان نمو اللغة يعكس فى جوهره التعالى على ما يسمى النزعات الفردية والقهرية»(٥٥).

هكذا استطاع ناصف بفضل ما قدمه من حجج، أن يكشف عن زيف النظام المغلق الذى نادى به البنيويون، فمن خلال آرائه يمكن القول إن البنيوية تحليل فردى، قمعى، سلطوى، يسعى لفرض سطوته على النص ليرسم قانونه الخاص، أو كما أسموه «النظام». حقيقة، إنه النظام السلطوى القهرى للإنسان/القارئ المفروض على النص فرضاً، بعد إلغاء أبنيته الأصلية وبناء أبنيته

الخاصة. كما كشف عن زيف ثنائية اللغة/الكلام، التى انبنى عليها الفكر البنيوى، حيث كان الكلام تالياً للغة، وهو فى الأصل روحها وحقيقتها التى لا تنكشف إلا فى إطاره، بفعل الحوار الذى يكون بين مستخدمى اللغة، متحدثين وسامعين.

ما تجدر الإشارة إليه أيضاً، هو أن مشروع الحوار الذى يقترحه الناقد بديلاً عن مفاهيم المشروع البنيوى، ليس وقوعاً فى فوضى النقد التفكيكى، كما حدث فى أوروبا الانتقال من النقيض إلى النقيض؛ من سجن العقل إلى سجن العدمية، بل إنه يلتقى، فيما يلتقى مع نظرية التلقى، والنقد الجديد فى شخص ريتشاردز، الذى يبدو أن الناقد يستعين به فى إبطال حجج البنيوية، وتفتيت التفكيك.

الدعوة إلى مشروع الحوار، وإعطاء الكلام فضل القيام بالعملية الحوارية، لا يعنى إلغاء سلطة نظام النص مطلقاً، بل إن للنص، كما قال آنفاً، حرمة على القارئ مراعاتها أثناء القيام بعملية التفسير، «وبعبارة أخرى إن الحرية تستوعب فى نشاطها احترام النظام، ولا تجعل كسره هدفاً كما يفعل دعاة الفوضى»[٥٦]. ولم يكتف بهذا، بل هاجم صراحة مشروع دريدا، قائلاً: «وقد بلغ هذا العنف قمته فى فلسفة دريدا حتى اجتمع الاختلاف والإرجاء. وعملية توليد المعنى عند دريدا تقوم على ما يشبه الإحباط والهزيمة. فالكمال والاكتفاء الذاتى عدو لهذا الباحث المثير ومناهضة الاحتمالات بعضها فى خدمة ما لا يتحقق أو ما يغيب. وما غاب وما حضر يتعاكسان أو يتناكران أو يسفه أحدهما الآخر. والمقصد من هذه التأملات اقتلاع فكرة الثوابت أو الرواسى»[٥٧]. إذا كان ناصف يرفض كلا المشروعين؛ البنيوى والتفكيكى، فما البديل الذى يقترحه. هذا ما سيحاول البحث تتبعه فى العنصر الموالى.

### (ب) القراءة التأويلية بديلا:

إن فكرة الحوار، التى دعا إليها الناقد ناصف، بديلاً لتسلط القارئ على أبنية النص لفرض دلالته، تجد جذورها فى الفلسفة الظاهراتية، التى تدعو إلى الانطلاق من النص كسطح يضمر طبقات من المعانى، عميقة لا قرار لها، ويكون القارئ فى الاتجاه الظاهراتى - بخلاف ما هو عليه عند البنيويين - هو الفارس الذى يصول ويجول فوق هذا السطح بحثًا عن الدلالة، هو «إرادة القوة» بالمفهوم النيتشوى، لكن، وإن ادعى أنه يقرأ النص قراءته الخاصة التى تختلف عن القراءات الأخرى، أو حتى عن قراءته لذلك النص فى مرحلة معينة، فإنه لا يدعى أنه وصل إلى دلالة النص، مثلما يقول القارئ البنيوى، فهو يفتح باب تعدد القراءات إلى ما لا نهاية، لأنه - أى القارئ - يعتقد بأن النص يتناص مع نصوص سبقته وأخرى تأتى بعده، وما النص المنتج إلا صدى لتلك النصوص الغائبة.

انطلاقًا من هذا المُعطى، يحافظ النص على حرمته، ويبقى - دائماً وأبداً - معطاءً يجود على كل من يُقبل عليه، دون أن يدعى أنه يملك الدلالة النهائية، لأنه ببساطة مجموعة نصوص. على أساس من هذا، يأتى البديل الذى يتبناه ناصف، لكن هذا لا يعنى أنه يدين بما شرّعه أنصار هذا المشروع فى قضية العدمية والفوضى، مثلما فعل التفكيكيون، فهو أقرب إلى نظرية التلقى التى تنحدر من الرؤية الظاهراتية للأشياء. يتحدث الناقد عن المفهوم الظاهراتى للقراءة، فيقول: «يجب كما تقول الفنومنولوچيا: أن يكون القارئ أكمل مع ذاته لأنه يستحضر كل ما لديه، وكل ما يعيش فى داخله، ويدمج عالمه بعالم النص أو يضع فهمه لذاته فى الميزان، ميزان التساؤل لا التركيب»(٥٨)، ويضيف مبرزاً ما قامت به الفنومنولوچيا فى سبيل هدم المفاهيم الوضعية، «التجربة التأويلية حادثة لغوية بمعنى أن الأدب يخسر ديناميته الصادقة القوية إذا نظر إلى

اللغة فى ضوء مقولات وتصانيف ثابتة دأبت عليها المعرفة «الوضعية» التى تقوم على عاطفة من التصورات الخارجة عن الزمان، الأدب تجربة تراوغ كل جهد لاختصارها فى موضوعية الأنماط»[٥٩].

هى، إذاً، دعوة إلى الحوار والتفاعل مع بنى النص، لا التسلط عليها، فالنمطية التى تحدث عنها، هى التى جعلت الإنسان يعتقد بأنه يمكن أن يستعبد اللغة ويختصرها فى نمط بعينه، متناسياً أن للغة خصوصيتها وحرمتها، لذا فالأجدى، ـ والقول لناصف ـ تبنى التأويل بديلاً، لأنه «قراءة ودودة للنص. وتأويل طويل فى أعطافه وثرائه، وما يعطيه لقارئ مهموم بثقافة الجيل من بعض النواحى. التأويل مبناه الثقة بالنص، والإيمان بقدراته، والاشتغال بكيانه الذاتى، والفوضى المستمرة على تداخلات بنيته»[٦٠].

هذه الثقة التى يمنحها القارئ للنص وهو يحاوره، تزيد من ثراء الدلالة التى ستولد فى ثوب نص جديد بعد الفراغ من العملية، لأن النص سينفتح ويسمح للقارئ بملامسة ما يخفيه فى باطنه، والقارئ بدوره يجب أن يكون صبوراً عاشقاً للنص، وبذلك يلتقى الأفقان؛ أفق القارئ وأفق النص فتكون الولادة لمشروع نص جديد. فالتأويل، إذاً، هو الذى فتح هذا الحوار الخلاق بين النص والقارئ، ولكن – كما ذكر آنفاً – ليست القراءة بالسهولة التى قد يتصورها القارئ البسيط، إذ يتطلب التأويل تمرساً وفضاءً معرفياً أرحب، حتى يستطيع هذا القارئ استمالة النص واستدراجه، لأن هذا الأخير، من التشابك والتلاحم بحيث يصعب فك شفراته، لأنه ببساطة مجموعة من النصوص، التى شارك فى إنتاجها عشرات المؤلفين عبر الأزمنة والأمكنة، لذا، فالتأويل «فن صعب المراس، يستنطق فيه النص من أجل خدمة اتجاهات لها أهمية فى سير الحياة والفكر، التأويل رؤية للنص من باطنه، وهو بذلك يتميز من التناول الخارجى الذى يهتم بالعلاقة بين النص والبيئة، أو النص والمؤثرات. إذا اهتم الباحث بالمؤثرات ضاع النص»[٦١].

الجدير بالذكر، هو أن النص، وإن أبدى تمنعه أمام إلحاح القارئ، لا يعنى ذلك البتة إنه يريد أن يتسلط، هو بدوره، بل هو إذ يفعل ذلك، يختبر مدى صدق تعلق القارئ به، وعشقه له، كما أنه يفعل ذلك لتداخله مع النصوص التى أعطته حق الوجود، فهو فى الأصل كان ينتظر الخروج من اللاحياة، وهو فى حالته تلك يشبه أبا البشرية آدم ـ عليه السلام ـ وهو لم يزل طيناً، لم ينفخ الله فيه من روحه ولم يعلمه الأسماء كلها، لذلك فهو يبقى وفياً لمن وهبه الحياة – أى النصوص الحاضرة/ الغائبة، المقيمة فيه/ الغريبة عنه، فهى فيه وليست منه، موجودة فى لغة الغياب، أو هى فى منطقة الما بين، بين الحضور والغياب، وهى الشقوق التى سيلج منها القارئ منصباً نفسه داخلها حتى يلتقى بالغائب/ الحاضر، المقيم/ الغريب.

وهكذا، يغدو النص عبر القراءة محاورة لغيره من النصوص . قبل ومن بعد، فيكون التأويل، والأمر كذلك، أوسع من أن يخضع لفردية النص، فيكون عبداً له، فهو على العكس من ذلك، «يبحث عن تفاعلات النصوص وجوانبها المحذوفة. النص خطاب يحرك سائر النصوص ويغريها بأن تتقدم إليه؛ ولذلك كان تفهّم النص تفهماً للخطاب المتبادل بين النصوص. كل اهتمام يعول عليه يطوى فى داخله إثارة مشكلة أوسع منه. فالنص يتغير إذا أقبل آخر. ومن حق النص القديم أن يغير النص الحديث ـ وقد فعل. تتحرك على هذا النحو نصوص كثيرة كلما احتفينا بنص واحد»(٦٢).

وفى مقام آخر، يؤكد مدى قيمة اللغة فى صنعها للحوار بين الأفراد، دون أن تفرض وصايتها على أحد، أو تغتر بنفسها فتتعالى على طالبيها، «اللغة تصنعنا، ولكنها لا تقهرنا ولا تجعلنا عبيداً. اللغة هى الفلك الذى تسبح فيه الكائنات الإنسانية. اللغة أكبر من ذواتنا. اللغة هى حياة كل البشر، كل الذوات. هى الحقيقة فوق الأفراد الذين يشاركون فيها مشاركة جزئية. اللغة هى تعالى الإنسان فوق الجزء والمحدود الفردى»(٦٣).

هكذا، وعلى أساس من هذا الأفق، بدا الناقد مصطفى ناصف منحازاً إلى مشروع النقد الحوارى، الذى يرجع فى أصله إلى نظرية التلقى عند الألمان، وإلى الناقد الإنجليزى ريتشاردز فى مقالاته المبكرة عن علم نفس القارئ، رغم أن نظرته ـ كغيره من النقاد الجدد ـ لم تتبلور فى إطار نظرية شاملة مثلما هو الحال عند النقاد الألمان. وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على مدى تأثر ناصف بهذا الفكر.

وخليق بالباحث بعد هذا أن يقول، إن هذا الناقد، وإن أخذ مبادئ ما ارتضاه بديلاً فى العملية النقدية عن غيره، كما ثبت ذلك، لكن ذلك لم يكن من مدخل التشكيك فى الأصول التى انبنى عليها التراث الأدبى العربى – مثلما فعل أدونيس – بل كان دعوة للحوار معه لاستكناه المسكوت عنه ما لم يقله النقاد أو تغاضوا عنه، بحكم منطلقاتهم الفكرية أو انتماءاتهم المذهبية، التى كثيراً ما حجبت الحقيقة عن أعينهم، وجعلتهم يغمطون حق هذا الإبداع الإنسانى (التراث) فى أن تكون له خصوصيته التى تعطيه الفرادة والتميز، وتجعله لغة التواصل عبر الأزمنة والأمكنة مع غيرها، ولعل هذا ما تعلنه عناوين بعض كتبه صراحة (قراءة ثانية لشعرنا القديم، اللغة والتفسير والتواصل، محاورات مع النثر العربى، النقد العربى نحو نظرية ثانية)، هذا لا يعنى البتة أن الرجل لم يهتم بالأدب الحديث، بل له، أيضاً، من الاهتمام الموازى للقديم فى مشروعه.

كما أن سمة الأصالة التى يستشفها الدارس لمشروع هذا الناقد، تكمن فى استيعابه للمناهج النقدية الغربية استيعاب العارف الخبير، الذى يعاين مبدياً رأيه، فكما تم كشفه، ناقش البنيوية ورد حججها المتوهمة، وكذلك مشروع التفكيك وأبطل الفوضى التى يشيعها. وما تجدر الإشارة إليه، هو أن أخذه مبادئ القراءة التأويلية من آراء ريتشاردز أو أنصار نظرية التلقى، لم يكن هكذا اعتباطاً، أو انتقاءً يقصد من ورائه التأليف بين مبادئ نظريات نقدية مختلفة فى نظرية واحدة، بل إن إدراكه للمزالق التى وقع فيها النقد الموضوعى ـ البنيوى،

لا سيما إهماله لعنصر التاريخ فى الدراسات، جعله يلتفت إلى ما أقره المهتمون بهذا الجانب فأخذ ما يتفق ونظرته. ولعل هذا الصنيع يشبه تماماً ما قام به ياوس؛ إذ قام هذا الأخير بإرجاع التاريخ إلى الدراسات النقدية، بعد أن رأى سيطرة مناهج أخرى كالطبيعة، وعلم النفس، وهذا ما لاحظه روبرت هولب، إذ يقول: «يرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقى إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ.. وكان هدفه المحدد هو العمل على إعادة التاريخ إلى مركز من الدراسات الأدبية»(٦٤).

هذا الانشغال بمكانة التاريخ فى الدراسات النقدية، هو الذى دفع بالناقد مصطفى ناصف إلى الرجوع إلى التراث لمحاورته والتواصل معه، لا لتغليبه على المعاصر أو التعصب له، بل من أجل خلق رباط يزيد من تواشج العلاقة بين الماضى والحاضر. ولكن ليس - كما يحاول البعض - البحث عن كل ما يقابل مصطلحات الحداثة النقدية فى التراث، «كلما قرأنا شيئاً عصفت بنفوسنا عاصفة لا تهدأ إلا إذا أقمنا علاقة تداخل بين قديم وحديث. ولا يستطيع كثيرون أن يطمئنوا إلى التراث إلا إذا لبس كل يوم لباساً جديداً، وكان قادراً أن يواجه كل شىء»(٦٥).

### ٤ - أحمد وهب رومية ناقداً للحداثة العربية:

حاول الناقد أحمد وهب رومية، فى ظل الأزمة التى عصفت بالنقد العربى المعاصر، جاهداً - كغيره من النقاد - البحث عن مخرج لهذه الأزمة، فكان من بين ما التفت إليه، هو إعادة قراءة الشعر العربى القديم قراءة لا تعلن ولاءها لأية سلطة منهجية، إلا منهج القراءة نفسه، الذى يستند، فيما يستند على المُعطى التأويلى، فكان ناقداً قارئاً، ينشد من خلال مقاربته لنصوص الشعر الجاهلى الوصول إلى ملامسة جماليات القصيدة العربية، التى أرهق النقاد

كاهلها بمناهجهم الانطباعية، وإن كان المتتبع لمنهج هذا الناقد فى قراءته للشعر الجاهلى، قد لا يجد إجراءات منهجية تعلن ولاءها لمنهج نقدى حداثى، وهو ما لا يمكن معه تصنيف مجهوده النقدى ضمن رؤية نقدية مؤسسة، بل إن قراءته لا تعدو أن تكون قراءة تذوقية، تتكئ على المنحى التأويلى، الذى يعطى الحرية فى مقاربة النصوص.

## الناقد العربى والحداثة الغربية:

وقد انتبه الناقد ـ قبل تقديم منهج دراسته ـ إلى ما آل إليه حال النقد العربى المعاصر بعد انفتاحه على النقد الغربى، وكيف أن الناقد العربى ارتمى فى أحضان مشاريع الحداثة الغربية متلهفاً عليها، حتى وقع فى المحظور، فتشتت رؤيته النقدية وبقى تائهاً، لا يجد إلى المسار السليم سبيلاً، «فقد تدفقت التيارات النقدية العالمية على نقادنا المعاصرين الذين أدهشهم التطور الهائل الذى أحرزته هذه التيارات فى العالم، وهالهم مدى تخلف النقد العربى عن هذه التيارات - وهو تخلف مروع دون ريب - فجزعوا لذلك، وحملتهم الغيرة معظم الأحيان والرغبة فى مسايرة الدرج النقدية العالمية حيناً، فأقبلوا على هذه التيارات يقترضون منها - أو يتبنونها - فى غير حرج أو تقدير أو حساب»(٦٦).

هذه اللهفة، وهذا الإقبال اللامشروط على الحداثة الغربية أوقع النقاد العرب فى الاضطراب، «فالمعايير النقدية تسوى على عجل، والنقاد ينقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيديهم جل المناهج وتتداخل وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصى على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة»(٦٧). ولعل هذا ما يفسر الغموض الذى خيم على معظم الدراسات التى ارتدت ثوب الحداثة، فغدا النقد أكثر التباساً وغموضاً من الإبداع، فالشعر ـ والقول لرومية ـ قد يليق أن يتخلله الغموض، بل هو جوهره، لكن هذا ما

لا يليق بالخطاب النقـدى، لأنه خطاب تصـورى، هدفـه الإضـاءة والكشف، بخـلاف الخطاب الشـعـرى الذى هو خطاب جـمـالى يعـبـر عن المشـاعـر والأحاسيس[٦٨].

إذا تم التسليم بما أقره الناقد، ألا يكون النقد سلطة قمعية تفرض وصايتها على الإبداع، وتراقب المبدعين، وتصنفهم مراتب انطلاقًا من أيديولوچية معينة، ألا يكون من حق النقد أن يكتسب لغة إبداعية تقترب من لغة النص الإبداعى، فيكون اللقاء بين لغتين فيهـما من الأدبية ما يسمح بميلاد نص جديد؟ أم إنه يجب على الناقد أن يبقى يعيش على فتات الأديب، أو يتطفل على الأدب، فيبقى كما يقال مبدعًا فاشلاً، جرب الإبداع ولما فشل انتقل إلى النقد؟ إن ما جد فى عالم النقـد اليـوم يجعل الضرورة ملحة لأن يجد النقـد مكانة تليق بمقامه، لا أن يكون لغة باهتة تخدع العين وتسحر القلوب، لما فيها من إفراط حضور للدال، دون أن يصل القارئ إلى التقرب من لغته لمحاورتها. وهو – فيما يحسب الباحث – ما بدا منه رومية متخوفًا، لأن بعض الحداثيين بالغ فى نسج لغة نقـدية مشحونة بمصطلحات حداثيـة دون أى رابط يجمع بينهـا، اللهم وجودها فى فضاء واحد، أضف إلى ذلك التكرار الممل فى لغة هؤلاء الذى يولد الاستطراد، والذى بدوره يجعل الدال فى كل مرة يتكرر فى غياب المدلول الدال عليه.

أمام هذا الغموض فى خطاب النقد الحداثى، نتيجة انفتاحه اللامحدود على حداثة الآخر/الغرب، فشل المشروع الحداثى العربى فى تأسيس حداثة عربية لها خصوصيتها، لقد أخفقت الحداثة العربية، على حد تعبير رومية «أن تكون عربية حقًا حين بهرتها الحداثة الغربية وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، وتبنّت مفاهيمها، وجاهدت جهادًا محمومًا للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربى معاصر»[٦٩].

هذا ما جعل هذه الحداثة منغلقة على نفسها، تعيش في برجها العاجى البعيد عن هموم الناس، ولما أبدى المتلقي خوفًا وريبة مما أضحى عليه حال النقد، أنكر النقاد الحداثيون على هذا القارئ موقفه، ودعوه إلى الرفع من مستواه حتى يبلغ البرج، وازدادت الجفوة بين هذا القارئ وهؤلاء النقاد، الذين وصفهم رومية، قائلاً: «لقد غدا لزامًا على الحداثة العربية أن تحرر نفسها من مفهوم «النخبة» القائم على الزهو والخيلاء والشعور بالأرستقراطية الفكرية لئلا تنحاز عمليًا إلى ما تنكره نظريًا»(٧٠). والناقد فى دعوته إلى الابتعاد عن الترفع، لا يريد أن ينزل بالنقد إلى مستوى المتلقي العادى، وإنما أراد أن يرفع من مستواه، لكن بلغة نقدية واضحة كاشفة لمعالم الجمال معمقة لخبرة هذا القارئ منمية فيه روح الإحساس بالجمال.

والحداثيون بصنيعهم هذا ـ عدا البعض منهم ـ لم يبالغوا عندما قالوا بأن الناقد يخاطب رفيقه الناقد، لأن ممارسة النقد ليست فى متناول كل الناس، لذا فمن يجرؤ على فك شفرات الخطاب النقدى وقراءته يكون ـ لا محالة ـ قارئًا نموذجيًا أو ناقدًا متمرسًا. أما أن يبقى الخطاب النقدى كاشفًا لخبايا النص مرشدًا القارئ إلى دلالاته، مستندًا على أحكام قيمية، فهذا ما لا يساهم فى تأسيس مشروع نقدى عربى.

لكن الإغراق فى استخدام اللغة الغامضة – كما هو عند أدونيس وأبى ديب ـ هو بدوره لا يخدم العملية النقدية، وهو الموقف الذى حاربه رومية ودعا الحداثيين إلى تجنبه؛ إذ يقول: «وقد ساعد بعض منظرى الحداثة – وهم بعض شعرائها أنفسهم، وبعض من خرج من آباطهم – فى تعميق الفجوة بين الشعر والمتلقى، فمضوا ينظرون ويكتبون مهللين للإيغال فى «التجريب والغموض» حتى جعلوا النص الشعرى كتابة «هيروغليفية» أو نصًا من نصوص «التعمية» لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة، ففتحوا الباب على مصراعيه أمام

المواهب الضحلة الضئيلة من النقاد والشعراء، فاختلط الشعر باللاشعر، واختلط النقد بالتهويم والتمجيد...»[71].

ومهما حاول النقاد الحداثيون - نقلا عن البنيوية - علمنة النقد وجعله أكثر موضوعية، فإن هذا سينعكس سلباً على الخطاب النقدى نفسه؛ إذ يفقد حسه الجمالى الذى ألفه المتلقى، ويضطرب المصطلح المتوسل به، فيغدو الإلغاز سمة هذا النقد، وتعم الفوضى. لكن لو دقق القارئ فيما حصل للنقد العربى بعد تبنيه للمشروع الحداثى، يجد أنه فى مرحلة تجريب؛ إذ ليس يعقل أن تجلب مناهج من بيئات غريبة عن بيئة النص المقارب، وينتظر أن يولد النقد نقياً من شوائب الترجمة والتبنى، حتى إن الجيش المنتصر فى معركة، يخرج جنوده متأثرين بالجراح، بل ومنهم من يغادر الحياة، فما بالك بالمنهزم، وهو ما يتعلق بالنقد العربى المعاصر؛ إذ هو فى موقف ضعف، لأنه لم ينتج هذه المشاريع النقدية، بل استقبلها جاهزة من بيئتها الأم، وحتى تصبح تابعة لبنيته الثقافية يجب أن تمر عبر مراحل منها مرحلة التجريب والممارسة، ثم التصفية والتنقية، ثم، أخيراً، الولادة والنمو مشروع نقدى فيه من الأصالة ما يجعله عربياً خالصاً.

ويرجع الناقذ الأزمة التى وصل إليها النقد العربى المعاصر إلى أزمة عربية عامة على جميع المستويات؛ إذ يقول: «ولعلى لا أخطئ إذا زعمت أن إحساسنا العميق بالأزمة التى تلف وجوه حياتنا جميعاً وتتأصل فيها - حياة عربية مأزومة، وثقافة عربية مأزومة، وإنسان عربى مأزوم - هو الذى دفعنا إلى «الانحياز المنهجى» أو إلى شطط الاستعارة من الآخر»[72].

إذا كان النقد العربى - على حد وصف رومية - مأزوماً، وإذا كان الناقد بدوره مأزوماً، وإذا كانت لغة النقد باهتة وغامضة، ترى ما الحل، أو ما المنهج الذى يراه لائقاً لتخليص النقد مما هو عليه، وتأسيس مشروع نقدى عربى لمقاربة النصوص؟

إن المنهج الذى يطرحه الناقد بديلاً لمقاربة النصوص الإبداعية، خصوصاً الشعر، هو القراءة الخلاقة لتراث الشعر العربى، قراءة تقوم على فاعلية الحوار، لا قراءة استهلاك، قراءة تكون فيها الذات فاعلة لا منفعلة، وهذا النوع من القراءة، - والقول لرومية - هو نوع جديد لم يكن معروفًا من قبل، فقد غدت القراءة اليوم فعالية تجعل من القارئ منتجاً للنص لا مستهلكاً، « إن مفهوم «القراءة» المعاصرة مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من «التفسير» إلى «التأويل» ، ويؤكد أن أهمية الذات القارئة فيه لا تقل عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التى تصل القارئ بالنص. وفى ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الشعرية خاصة ـ النصوص الإبداعية عامة وكثير من النصوص الإبداعية ـ «نصوصاً مفتوحة» قابلة لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة» ، وهو ما يؤكد نسبية القراءة، يضيف الناقد، «التى لا تناقض صفة «الموضوعية» إذا اشترطنا للقراءة الصحيحة جملة من الشروط»[٧٣] .

هذه القراءة التأويلية، هى التى تعصم القراءة من التعصب للمنهج الأحادى المنغلق على نفسه، كما هو فى المناهج الموضوعية، بل قراءة تفتح باب الحوار بين القارئ والنص، ويكون النص المنتج ثمرة التفاعل بين المتحاورين، يلتقى من خلاله خطاب القارئ الناتج عن قراءاته السابقة مع أبنية النص المنفتحة، فتكون الدلالة ناتجة إثر ملء القارئ لهذه الفجوات والشقوق المنفتحة، التى من خلالها يلج إلى داخل النص.

لكن القراءة التى يقترحها رومية، وإن كانت ترتكز على عناصر مأخوذة من نظرية التلقى الألمانية، وحتى التفكيكية، إلا أنها ليست قراءة منغلقة على ذاتها، معزولة عن الواقع، بل هى محاولة لاستيعاب الخارج (الواقع) داخل وعى القارئ ثم إعادة بعثه من جديد، بعد أن يفقد خصائصه الواقعية، ويكتسب

خصائص المناخ الجديد الذى احتضنه؛ مناخ النص، فليس النص ـ والقول لرومية ـ «بنية معزولة، ولكنه بنية لها خصوصيتها التى لابد من الكشف عنها وتحديدها لنقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى.. النص هو «شعر» لا أكثر ولا أقل، وأن «شعريته» هى التى جعلته شعراً.. وقد يحمل النص مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية.. ولكن هذه المواد أو العناصر – مهما تباينت وتنوعت وبدت غزيرة داخل النص – لا تمنح النص شعريته أو قل لا تبقى مواد خام، بل تغدو عناصر شعرية»(٧٤).

هكذا، ومن خلال ما طرحه هذا الناقد، يبدو أن معظم النقاد العرب فتنوا بنظرية التلقى فى نسختها الألمانية، بزعامة ياوس وأيزر، وهو اهتمام يوحى بمدى الوعى النقدى الذى يملكه هؤلاء النقاد؛ لأن هذه النظرية استطاعت بفضل وجاهة دعاويها أن تحتل مكان الصدارة فى الدراسات النقدية، فهى تقف بين البنيوية والتفكيكية؛ تدعو إلى القراءة الإبداعية وإلى القارئ النموذجى، لكن ليس على حساب النص، بل إن أبنية النص هى التى تسمح للقارئ بإنتاج الدلالة، ولا يمكن تأويله بما ليس فيه، وهى بذلك تتجاوز فوضى التفسير التى ينهجها الاتجاه التفكيكى، كما أنها تدعو إلى الحوار بين القارئ والنص، الأول بأفق توقعه الذى يأتى به إلى النص، والثانى بفتح فجوات وشقوق يملؤها هذا القارئ، دون أن يتزمت النص ويدعى أنه مغلق، له نظامه الخاص ومعجمه الداخلى، ولا يستطيع القارئ أن يأتى بشىء من خارجه، كما يقول أنصار البنيوية.

ويرى رومية أن المأزق الذى وضع فيه النقد العربى نفسه ـ سيراً على خطى المنهج البنيوى الغربى ـ هو دعوته إلى علم النقد، الذى يفرض الصرامة الموضوعية فى مقاربة النصوص، وإن كان ما قام به النقاد العرب يستحق الثناء والتقدير، إلا أن الواقع الذى لا يمكن لأى أحد تجاهله، هو أن هذه العملية

لمرجوة لا تأتى هكذا اعتباطًا أو من مجرد ترجمة نصوص الآخر – الغرب، بل مى عملية تتطلب حصافة ونباهة أكثر – أى يجب الرجوع إلى الخلفيات لمعرفية التى يختفى وراءها المنهج – كما قال المسدى سابقاً – حتى يتسنى لوقوف على ظروف النشأة، والسبل التى يمكن اتباعها لاستيراد هذا المنهج.

كما أن هذه المناهج لم تزل قيد التجريب فى بيئتها الأصلية، فهى مناهج، كما تذهب إلى ذلك الناقدة يمنى العيد، «مازالت هى نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانًا، وعلى وظيفتها أحيانًا أخرى – أى أن هذه المناهج مازالت بدورها، محاولات، رغم المحاولات الكبرى والمهمة التى خطتها. وهذا ما يضع نقدنا الحديث، المستفيد من هذه المناهج، فى موضع القلق والاضطراب الدائمين، ويفرض عليه للخروج من هذا الوضع، العمل على تأسيس فكر علمى فى ثقافتنا قادر على المساهمة فى إنتاج مناهج نقدية علمية، مناهج لها صفة الكونية»(٧٥).

وحتى يتم ذلك، يجب أن ينفتح الناقد العربى على الآخر/الغرب انفتاح الفاعل، الذى يتعامل مع المعرفة بموضوعية، يأخذ ما يراه مناسباً لثقافته، لكن هذا لا يعنى أن يرفض كل المناهج الغربية، بدعوى أنها غربية المنشأ، بل يمكن احتواؤها وجعلها تفقد خصوصيتها الحضارية التى ولدت فيها، شريطة أن يهيئ التربة الصالحة لغرس هذا الوافد، والاعتناء بها حتى تنمو وتخضر، وتصبح قابلة للعطاء كما لو أنها بنت البيئة العربية دون سواها...

## ٥ - شكرى محمد عياد مناهضًا لمشروع الحداثيين العرب:

إن العاملين فى حقل الدراسات النقدية، والعاكفين على كشف ما خفى من مكنون اللغة الإبداعية فى النصوص، لا يعدم فيهم بين الحقبة والأخرى ـ جرياً على سنن الطبيعة ـ من ينبرى مجتهداً فى الجمع بين الرؤى قديمها

وحديثها، واصلا بين الثقافات الإنسانية، محاولاً تجنيب معاصريه القطيعة فى الفكر والانغلاق على الذات، فيكون دوره بمثابة الجسر الواصل بين كل هذه التيارات المتباينة المنطلق.

ولعل من أبرز هؤلاء الجسور فى النقد العربى المعاصر الدكتور شكرى عياد الذى تميز فى النقد الأدبى بقدر ما تميز النقد به، فهو نموذج للناقد المتمرس الذى يملك من الحصافة والاتزان والمرونة، ما يسمح له بالتعامل مع كل التيارات المتباينة، ربما قد يقول قائل، إن هذا حكم قيمى، لا تملك أن تقدم دليلا عليه، إلا إذا تحاورت مع نتاجه، أقول، إن الحكم على مدى وجاهة هذا الحكم المسبق سيكون مبرراً فى حينه من هذا الحديث، لكن هناك بعض القرائن تبقى عالقة فى ذاكرة الإنسان، يجدها فى مدخل البوابة التى يلج منها إلى عالم العظام من العلماء والنقاد، أقصد ما ناله الرجل من تكريم فى حياته، ولعل أقربها زمناً جائزة الملك فيصل العالمية للأدب العربى التى أسندت إليه سنة ١٩٩٢ عن عمله فى مجال ترجمة الدراسات الأدبية والنقدية إلى اللغة العربية.

وقد تتبع القارئ من قبل، كيف أن الدكتور عبدالسلام المسدى استطاع من خلال حوار أجراه مع مقال لهذا الناقد، أن يصل إلى الإقرار بمدى قيمة الصنيع الذى قام به، ومدى الخدمة التى أسداها للنقد العربى.

### ( أ ) أزمة الحداثة العربية:

يرتكز جهد الدكتور شكرى عياد فى دراسته لمشروع الحداثة العربية على البحث فى أصول المذاهب الأدبية والنقدية الأوروبية المعاصرة، هذا لا يجعل القارئ يتوهم بأن المذهب إذا جىء به من أوروبا إلى البلاد العربية يجرد من خلفياته وأسسه الفكرية التى نما وأسس بها كيانه فى أرض النشأة. فالاقتباس من هذا المنظور لا يبقى مقتصراً على ظاهر المنهج دون التبعات التاريخية والفكرية المصاحبة له. وهو ما يعكس حقيقة الشطط أو الخلط الذى يلمحه

الدارس فى دراسات الحداثيين العرب؛ إذ يعتقد الكثير منهم أن تطبيق المنهج سيفضى بمتبنيه إلى تجريده وبتره من أصوله وعوامل تشكله فى أرض النشأة. وما إن تبدأ الممارسة حتى تتكشف غربة المنهج متجلية فى عدة مظاهر؛ كغموض المصطلح والمنهج، تهشيم النصوص ـ كما سلف رصده عند أبى ديب ـ الخاضعة للمنهج، وكأن النص أصبح فى خدمة المنهج، لا العكس.

يفتتح الدكتور شكرى عياد بداية حديثه بجملة من المقولات لمجموعة من النقاد والأدباء تدور فى مجملها حول المشروع الحداثى. ولعل الملفت من هذه المقولات، تلك التى لعباس محمود العقاد، الذى يقول: «من الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزياء الفكرية كلما شاع منها فى أوربة مذهب جديد. ولكن من الشر أن تدرس بعناوينها وظواهرها دون ما وراءها من عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود»(٧٦).

يلمس القارئ من خلال هذا القول إدراك العقاد المبكر لمدى خطورة اقتباس عناوين المذاهب الغربية ـ أى قشورها، لما تحمله من أفكار ظاهرة دون البحث فى أصول نشأتها وعوامل تكونها. ويحذر العقاد من عواقب هذا النقل الظاهرى، حيث تصبح معه الذات المستقبلة ذائبة فى الذات المنتجة، لا سبيل لها إلى الإبداع إلا فى كنف الذات العليا (الآخر)، لأنها فقدت القدرة على اتخاذ القرار والإبداع، فأصبحت تحس بالدونية؛ كل ما يصدر عنها من أفعال أقل شأناً من تلك التى يؤسسها الآخر ويروج لها فى سوق الفكر، وأمام هذا الإحساس يكون الاحتواء، فالتجرد من الأصل، فالتبنى المفرط لمشروع الآخر، فالدفاع عن أفكاره.

بعد أن أنهى عياد عرضه لتلك المقولات، يصل إلى أن الحداثة العربية تعيش أزمة حضارية من الصعب على متبنيها إيجاد الحلول؛ فهل التحديث كلمة تعنى أخذ القشور دون اللباب؟ أزمة الحداثى العربى كامنة فى هذا الصراع بين

أن يذوب فى لباب الحضارة الغربية وأن يبقى فى الوقت نفسه ينتمى اجتماعياً إلى عالم قديم. هذا هو التمزق الذى يعيشه هذا الحداثى، فهو «يعيش فى العالم القديم بفكر حديث، ويعيش ـ عقلياً ـ فى العالم الحديث بمشكلات عالم قديم»(٧٧).

هذا هو الذى يجعل الواحد من هؤلاء يصل إلى درجة التمزق الحقيقى، «تمزق فى الانتماء. فالكاتب منهم منتم بفكره أو الأنا العليا إلى العالم الغربى الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية – أى بالأنا، إلى المجتمع العربى. وبناء على ذلك فلن يكون أمامه خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته قارئ عربى ينتمى بفكره إلى العالم الغربى الحديث»(٧٨).

يصل عياد من خلال مناقشته للحداثة العربية المنضوية تحت مظلة الغرب، بأنها مرتبطة مع ما يحدث من تغيرات فى العالم، وسيطرة الرأسمالية الغربية مجسدة فى صورة المركزية الغربية، فهى – أوروبا – ترى فى نفسها المركز الذى يشع بالمعرفة على باقى الحضارات، فهى المركز وغيرها هامشية، بل عدم، لا يستقيم لها وجود إلا فى ظل مركزيتها.

تُرى هل الحداثة العربية المعاصرة، هى محاولة لكسر هذا الشرخ، والدعوة إلى اللامركزية؛ لا مركزية الفكر؟ وإذا كان ذلك كذلك، فهل هذا يعنى أنها تنفتح على كل حضارة إنسانية تحقق مبدأ اللامركزية، لكن هل هذه الحداثة ـ التى سمت نفسها نهضوية، بزعامة أدونيس، وأبى ديب ـ سلمت من تأثير المركزية الغربية بعد أن أعلنت تمردها على مصادر تراثها بوصفها معوقات لانطلاق الحداثة؟ ألا تجد نفسها بدعواها تلك، فى مواجهة جبهتين؛ جبهة التراث بوصفه يمثل الجانب التقليدى، وجبهة الآخر ـ المركزية الغربية ـ بوصفها الخوف من الوقوع فى هالته وتبنى مشروعاته، التى تصب فى الذوبان فيه دون حرية فى الاختيار؟

الحداثة العربية ـ انطلاقاً من هذا الأفق ـ تعيش أزمة حقيقية؛ بين أصل يقف حجر عثرة فى وجه التحديث، وبين آخر يدعو إلى التجرد من الجذور والخضوع له. لكن أليس الرفض الكامل للتراث بوصفه مركزية من نوع آخر، يمكن الاصطلاح عليها المركزية النقلية أو القهرية، والتى تقف أمام الابتداع وحرية الفكر، على حد قول الحداثيين، هو الذى يوقع أنصار الحداثة العربية فى تناقض؛ إذ كيف يواجهون الآخر/الغرب صاحب المركزية، الذى يهدد كيانهم، إذا انسلخوا عن أصولهم، أم إن دعواهم هذه لا تعدو أن تكون مراوغة على طريقتهم الخاصة، حاولوا من خلالها نسج جملة من الحجج، حتى يبرروا وقوعهم فى قبضة الآخر/ الغرب، إن لم يكونوا أعلنوا إذعانهم وعجزهم أمام إغراءاته ؟

هكذا كشفت قراءة عياد لنصوص الحداثيين العرب مدى الأزمة التى أفرزتها مفاهيم الحداثة فى البيئة العربية المعاصرة، وأبانت ذلك القلق وتلك الحيرة التى طالما عبروا عنها فى لا وعيهم – أى المسكوت عنه فى خطابهم، ألا وهو الدعوة إلى تبنى المشروع الحداثى الغربى، وهو حل ـ على حد قول عياد ـ يبدو مستحيلاً، وحتى الذى يقترحه أصحاب القومية العربية أو الإسلام، «هو نوع من رد الفعل العاطفى العشوائى، وكأنه سلوك «قهرى» بتعبير علم النفس المرضى، فهو لا يستند إلى معرفة علمية بقوة الإسلام، ولا بنقاط الضعف الحقيقية فى الحضارة الغربية، ولا بشروط الصراع وأهدافه فى العالم المعاصر، حتى يمكنه أن يكون كفئاً للمعركة»[٧٩].

لا سبيل ـ إذاً ـ أمام الذات العربية لتحقيق فرادتها فى الحاضر سوى البحث الجاد المتعمق، الذى ينقّب فيكشف عن أسرار وكنه التراث بكل أمانة وموضوعية، ويلتفت إلى المعاصرة مادام ينتمى إليها واقعياً فيحاورها من غير الإذعان لها، لأن التعايش مع الحضارة الغربية، تأسيساً على خصوصياتها، يبدو

أمراً صعباً، فالحضارة الغربية «تبدو، للنظر الموضوعى الصرف، نموذجاً غير جدير بالاحتذاء إذا نظرنا إلى شخصية الإنسان على أنها الهدف الحقيقى والنهائى لأية حضارة. وقصة الأمراض النفسية الشائعة فى العالم الغربى قصة معروفة، وهى علامة واحدة من علامات كثيرة على قصور هذه الحضارة»(٨٠).

إذا كان يليق بالحداثى الغربى، أن يدعو إلى الحرية المفرطة، وإلى انتهاك المحرم، والقيام بالتجريب فى كل ميادين الفكر والمعرفة، فإن الأمر لا يعدو أن يكون تقليداً من الحداثيين العرب للمشاريع الغربية، لأن ثورة الحداثى الغربى لها ما يبررها، وهو ما وصلت إليه الحضارة الغربية من مبالغة فى إعطاء الحرية المطلقة، والسير نحو الفردانية، ولكن ما مبررات الحداثيين العرب فى ثورتهم؟

إنه ببساطة يعانى من أزمة، هو فى نهاية الأمر، «جزء من موقف عالمى متلبس: موقف عالم يريد أن يتوحد، ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة بحيث يخشى أن يفرض التوحيد عليه فرضاً، وجزء من موقف متلبس: موقف ثقافة تريد أن تشارك فى صنع العالم الواحد، ولكنها لا تدرى كيف تدخله، ولا أين مكانها فيه»(٨١).

كما أن من أوجه التباين التى تجعل من إمكانية الجمع بين الحداثتين؛ الغربية والعربية شيئاً مستحيلاً، هو أن الخلفيات الفكرية التى تختفى وراءها الحداثة الغربية تيارات ثورية قامت فى أوروبا على أساس نهضوى، ومعظم الثوريين ينتمون إلى أحزاب سياسية، لكن ما حدث فى البيئة العربية هو تقليد هذه الأفكار عن غير وعى، هذا ما جعل عياد يقول: «فالحداثة عند القوم حداثة ثورية، منبتها الماركسية والوجودية واللاسلطوية.. وأصحاب الحداثة عندهم يعدون أنفسهم ثوريين فى الفن ويدخلون أحياناً فى أحلاف مع الثوريين السياسيين، أما حداثتنا فقد نبتت فى تربة الضياع، وترعرعت فى ظل الاستبداد السياسى،

وجرت فى ذيل الأساليب الفنية الضعيفة، فهى لا تملك القدرة ولا الجرأة على نقض شىء من الواقع، إنما قصارها أن تفقأ عينها فلا تراه. وهى مع ذلك تتبع كل ناعق، وتلقى بنفسها، من الرأس إلى القدمين فى كل تيار»(٨٢).

كما يرى عياد أن من الأسباب الحقيقية لميلاد حداثة عربية مأزومة، هو ما حدث بعد نكسة ١٩٦٧ فى البيئة العربية المعاصرة؛ إذ أضحى الشك يواكب حياة المثقفين الذين فقدوا الثقة فى أنفسهم وفى قياداتهم، فغدا التعبير عن المعنى، أو الحقيقة أمرًا مستحيلاً لديهم، فنهجوا الغموض سبيلاً يتأسون به، يقول عياد: «هذا القلق الفكرى لدى الأديب الشاب، قلق يقرب من الشك فى وجود الحقيقة أو إمكان الوصول إليها، يواز به قلق فنى نابع من أن الشكل القادر على التعبير عن أفكاره، وهو شكل معقد بالضرورة لا يصل إلى الجماهير العريضة (رضوى عاشور – كاتبة قصة) وكثير من الكُتّاب الشبان يشعرون بعبثية الكتابة عن قضايا الجماهير، فى حين أن الجماهير لا تعرف القراءة...»(٨٣).

هذا الموقف الذى أبداه هذا الجيل، يتقاطع، بل يتطابق مع الموقف الذى تبناه أنصار مشروع ما بعد الحداثة فى أوروبا – أقصد أصحاب الاتجاه التفكيكى–؛ إذ رفضوا كل يقين موضوعى، ودعوا إلى العدمية وزرعوا الفوضى فى كل ما يحيط بهم، والسبب فى هذا الموقف يعود إلى ما خلّفته الحرب الكونية الثانية من دمار فى العالم، خصوصاً فى اليابان، فلم يكن، والأمر كذلك، إلا الشك فى وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن إحساسهم وشعورهم حيال العقل الأداتى (التجريبى) المولد للآلة المدمرة للإنسان، والقاتلة لكل شعور وإحساس فيه بالحرية والحياة، لينتقل هذا الشك إلى الفن والنقد ممثلاً فى اللغة؛ إذ بعد أن أعاد أنصار المشروع البنيوى القيمة للغة باعتبارها الأساس الذى تنطلق منه رحلة البحث عن المعنى داخل النص، وهى بهذه المكانة تعد ترجمة لسلطة جبرية أشبه بسلطة العقل، مادام أن أبنية النص ثابتة، ولا يستطيع القارئ أن يضيف شيئًا من

عندياته، جاء أنصار المشروع التفكيكي، وسحبوا هذه اليقينية من اللغة، وجعلوها عاجزة عن الإيصال، بل غير قابلة للتعبير عن معانيهم التى لا معنى لها.

**( ب ) موقف من الحداثة:**

إن أبرز مظاهر المبالغة فى مسرح النقد الحداثى، هى الدعاوى المتكررة إلى عزل النص الأدبى عن جميع العوامل والمؤثرات الخارجية، بدعوى أن قيمة هذا النص نابعة من داخله؛ أى من العناصر التى تجعل منه أدبًا، أو كما يسميها النقاد «الأدبية» . هذا ما جعل بعض النقاد، ومنهم عياد، يعيدون النظر فى هذا المفهوم، خاصة وأن غلاة الحداثة نفوا ما يسمى بالحقيقة أو القيمة داخل النص الأدبى، يقول عياد: «ولكن يؤخذ على النقاد الجدد أنهم بالغوا فى تأكيد ما سموه «أدبية الأدب» إلى درجة عزل العمل الأدبى عن جميع المؤثرات التى تخرج عن نطاق الأدب نفسه، وبذلك ذهبوا فى تجريد الظاهرة الأدبية إلى حد فصلها عن «القيم» التى هى الأصل فى وجودها، أو ربطها بنوع واحد من القيم وهو القيم الجمالية.. مع ادعاء أن هذه القيم لا تتأثر بالتغيرات الاجتماعية»(٨٤) .

فالنقد مهما ادعى العلمية، ومهما ارتدى ثياب الموضوعية، فإنه يقوم فى الأصل على أحكام القيمة؛لذا فعزل هؤلاء النقاد للأحكام القيمية جعل دراساتهم «أضيق من أن تستوعب النقد أو توجد علمًا للنقد. وإذا نظرنا إلى التفسير على أنه هدف النقد وثمرة التذوق، فلا معدى لنا عن ربطه بالقيمة - أى بمصدر المعانى، لا بالمعانى قائمة بذاتها. ويمكننا أن ندعى دون أن نخشى الشطط أن كل نقد جيد كتب أو يكتب أو سوف يكتب إنما هو نقد مرتبط بالقيمة.. ونحن نزعم أن النقد يمكن أن يكون علمًا، ولكن بغير المعنى الوضعى التجريبى للعلمية، وذلك إذا اعتمد التذوق... أساسًا له»(٨٥) .

ولم يكن عياد هو الناقد الوحيد الذى أقر بحكم القيمة فى النقد، فهناك من النقاد الغربيين من التزم بالموقف نفسه، فهذا تودوروف من رواد البنيوية يقف موقفاً مناهضاً للنقد الدوغمائى، الذى ينفى علاقة الأدب بالحياة؛ إذ يرى بأنه «حان الوقت لبلوغ (للرجوع إلى) البديهيات التى من المفترض عدم نسيانها: للأدب علاقة بالوجود الإنسانى؛ إنه، تبّاً لأولئك الذين يخشون الكلمات الكبيرة، خطاب موجه نحو حقيقة والأخلاق.. ولن يكون الأدب شيئاً إذا لم يتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل»[٨٦].

ومن المواقف التى كانت لعياد مع مفاهيم الحداثة، مناهضته لفكرة «موت المؤلف» التى أشاعها بارت ودريدا فى النقد الغربى، أو كما أسماها عياد، ترجمة عن الناقد ويمزات، «أغلوطة قصد المؤلف»، وخطورة هذا المسلك، والقول لعياد: «لا تنحصر فى إسقاط قصد المؤلف نفسه، من الحِساب، بل فى إسقاط المعنى الكلى كقيمة، وهذا ما يعادل انتزاع الروح من العمل الأدبى، ومن النقد تبعاً لذلك»[٨٧].

مما تقدم، يمكن القول، إن الحداثة العربية التى يحتاجها الأدب العربى يجب أن تنبع من داخله؛ إذ لو رجع القارئ إلى العصر الجاهلى، وهو العصر الذى ارتضاه الحداثيون حقلاً لدراساتهم، لوجد أن الشعر كان ألصق ما يكون بالواقع، لهذا تبدو الحداثة الغربية مفروضة على الثقافة العربية فرضاً، بدعوتها إلى عزل الأدب عن الواقع الذى ساهم فى إنشائه، لا سيما دعاوى البنيوية، فقد أبان التحليل أن نظرية القراءة، أو التأويلية، تعترف ضمناً بالواقع الذى ساهم فى إبداع النص، من خلال كشف القارئ له عن النصوص الغائبة، أو حتى الاهتمام بما يسمى أفق توقع القارئ، فهو تعبير عن الواقع الفكرى الذى ينتمى إليه هذا القارئ، والذى يحدد مدى كفاءته فى مقاربة النص.

هذا، وقد بدا البحث ـ كما قد يعتقد القارئ ـ في بداية حديثه عن الدكتور شكري عياد مستعجلاً في الحكم عليه، قبل تناول مواقفه النقدية. وها هو قد أزاح هذا الشك، فيما يعتقد، إذ اتضح أن هذا الناقد كان يتعامل مع عناوين الحداثة تعامل الناقد المتفحص، الذى لا يسلم بفكرة إلا إذا أخضعها لقسطاس العقل والتحليل، وقد استطاع ـ كما تكشف النصوص السابقة ـ أن يبين الأسباب الحقيقية التى جعلت الحداثة العربية مأزومة، والتى تعود إلى التباين فى المنطلقات الفكرية بين الحداثتين؛ الغربية والعربية، أضف إلى ذلك غياب الوعى لدى النقاد الحداثيين العرب؛ إذ هالهم التطور المذهل الذى وصلت إليه الحداثة فى الغرب، فانهالوا عليها متلهفين، دون تمحيص أو دراية بخصوصياتها المعرفية التى أفرزتها، فكانوا مترجمين لعناوين هذه الحداثة وناقلين أوفياء لنسختها الغربية، وكان الأجدر أن يكونوا محاورين واعين لما يترجمون.

كما استطاع أن يكشف عن الزيف الذى تخفيه المناهج الدوغمائية التى تدعو إلى علمية النقد، فهى وإن دعت إلى عزل النص عن العوامل الخارجية، فليس بمقدورها نكران حكم القيمة، فكل عملية نقدية، سواء أكان داخل النص منطلقها أم خارجه فهى تحتوى على حكم قيمة، غير أن الفارق بين النقد الانطباعي والنقد الحداثى يكمن فى كون الأول بالغ فى استخدامها حتى أصبحت معياراً قاراً يسبق كل تحليل، مما أدى إلى إساءة فهم الكثير من النصوص، التى كشف النقد الحداثى فيما بعد عن قيمتها، والثانى، وإن بدا مصادراً لهذه الأحكام إلا أنها ظهرت فى جانب آخر، ألا وهو القارئ المبدع؛ فقد ظهر اليوم بعد ذيوع نظرية التلقى ما يسمى علم نفس القارئ، وهو الذى يهتم بالاستعدادات النفسية للقارئ، وهذا ما دعا إليه الاتجاه النفسى قبله، إلا أن المعنى كان الكاتب.

هكذا، من خلال هذه الكشوفات يظهر الدكتور عياد ناقداً قارئاً لما يروج فى الساحة النقدية، لا ينتصر لاتجاه على آخر، ولعل هذا ما جعله ينتقل فى كل

مرة من اتجاه نقدى إلى آخر، حتى لا ينغلق على نفسه ويعلن تعصبه لكل جديد، بل كان جسراً واصلاً بين القديم الأصيل والجديد الدخيل، ففى حوار معه سألته ناقدة، كانت تلميذته، قائلة له: «الناقد إذا نضج استقر على مذهب معين، ونحن لا نعرف لك مذهباً معيناً فى النقد. فما تفسيرك لذلك؟»، فيرد قائلاً: «وكان الجواب فى ذهنى حاضراً: أنت يا سيدتى صاحبة مذهب فى النقد، أعلنته فى أول بحث كتبته، ومازلت تتمسكين به، فهل تحسبين أنك بدأت ناضجة حقاً، أم أنه يكفى ليكون الناقد ناضجاً أن يستقر على مذهب كما يستقر فى بيت يسكنه»(٨٨).

* * *

## خلاصة الباب:

جماع الأمر بعد هذه الوقفة التى كانت للبحث، وهو فى طريق الرحلة، عند محطة الحداثة العربية، أن النماذج التى ارتضاها الباحث مجسدة للحداثة العربية، فى صورتها المتطرفة أو المعتدلة، كانت تجتمع فى الرؤى بقدر ما تختلف، كل والمرجعية التى تبناها أساساً لمشاريعه؛ غير أن الجامع بينهم هو الوعى بالأزمة التى عصفت بالنقد العربى المعاصر؛ إذ هم كل واحد منهم إلى الاجتهاد؛ إن مترجماً أو قارئاً أو مبدعاً، فى محاولة لنقل الجديد إلى البيئة العربية، ويمكن تلخيص الأسس التى قامت عليها الحداثة العربية ـ حسب ما كشف البحث عنه ـ فى الآتى:

١ ـ الحداثة بمفهوم أدونيس وأبى ديب، كانت حداثة انبطاح لا انفتاح، ومطابقة لا اختلاف؛ إذ كشف البحث من خلال ما رصد فى مشروع هذين الناقدين، أن جهدهما تركز فى محاولة تفكيك الخطاب التراثى، انطلاقاً من المرجعيات الغربية التى كانت واردهما الذى استقيا منه مناهجهما، فكانت دعاويهما فى الغالب الأعم محاولة لقراءة التراث العربى بعين غربية، مع

أنهمـا كانا، دائماً، يلحان على أصالة أطروحاتهـمـا، لكن النبش والحفر فى طبقـات الغيـاب من خـلال لغـة الحضـور من خطاباتهـمـا كـشف المسـتـور وفضـحت المسـكوت عنه، لا سيـمـا عند أدونيس، الذى يستـعـصى على التحديد وفك خطاباته، لغموض لغته التى يغلب عليها التجريب والاستطراد، وكذا تعدد مشارب ثقافته، من نيتشه إلى هيدغر إلى فوكو إلى بارت إلى دريدا إلى بريتون.

كـمـا اتضح من خـلال هذه المعـاينة، أن هذين الناقـدين، وإن كـانت مرجعياتهـما غربية، فهما لم يحاولا دراسة التراث، مثلاً، من داخله، أى من المنطلقات الفكرية التى نشأ فيهـا، بل كانا يأتيان بمناهج متباينة المنطلقات، ويسـعيـان لإيجاد ما يبررها فى نصوص مختارة من الشعر الجاهلى، فكانا بصنيعهما هذا يهشمان النصوص ويجردانها من جمالياتها، فأصبح النص فى خدمة المنهج، وليس العكس.

لكن هذا لا يعنى أنهما لم يحسنا إلى النقد العربى المعاصر أو لم يُسديا له معروفاً، بل بقدر ما أذنبا فى حق التراث العربى أحسنا إليه؛ إذ استطاعا أن يزيلا القداسة المبالغ فيها، التى كانت تغمر الكتب النقدية التاريخية، التى صوّرت التراث خيراً كله، واقعة فى عقدة تضخم الأنا، كـما كـان لهما، ولغيرهم، الفضل فى نقل المعرفة من الثقافات الأخرى، وتعريف القارئ العربى بها. ربما يكون عذرهما – كما سلف ذكره – هو ما هالهـما من تأخر النقد العربى فى الوقت الذى تطور النقد فى الغرب، فلم يكن أمامهم ـ والحال هذه ـ إلا النقل من غير حذر أو تقدير، فوقعا فى المحظور.

كما يمكن اعتبار جهد هذين الناقدين دليلاً على مدى الوعى المنهجى الذى وصل إليه الناقد العربى، إذ استطاع أن ينقل مجموعة من المناهج فى وقت قصير، وهى لم تزل فى أرض نشأتها قيد الملاحظة والتجريب، وهو فى

الوقت ذاته يبين مدى سعة اطلاعه على الحضارة الإنسانية، وما تعدد المرجعيات إلا دليل على أن الناقد العربى لم يحبس نفسه فى منهج واحد بعينه، بل كان يحاور المناهج كلها، رغم الإخفاق فى تأسيس حداثة عربية أصيلة.

٢ – الحداثة عند كل من ناصف ورومية والمسدى وعياد وخورى، كانت حواراً يسع كل التصورات؛ إذ حاولوا تأصيل الدخيل وغرسه فى تربة الثقافة العربية، حتى يتكيف مع بذور هذه الثقافة ويصبح طرفاً فاعلا فيها بعد أن يفقد خصائص البيئة التى رحل منها، وقد بدا واضحاً كيف أن هؤلاء النقاد كلهم دعوا إلى مبدأ القراءة الخلاقة والحوار الفعّال مع النصوص، مع أنهم استقوا ما روجوا له من الثقافة الغربية إلا أنهم كانوا فاعلين لا منفعلين، فأخذوا من الحضارة الغربية الحوار منهجاً تلتقى فيه أطراف المنظومة الإبداعية للتحاور فيما بينها دون أن يقصى طرف غيره، بل هو حوار يجعل من الإبداع نصاً مفتوحاً قابلا للتأويل اللامتناهى، المتعدد بتعدد أفق توقعات القراء، لكن ليس ضرباً من فوضى التفسير أو اللعب الحر، والرقص على الأجناب كما هو عند أنصار التفكيك.

هذه الحوارية التى غدت منهجاً رائجاً فى خطاب الحداثة العربية، تعد مكسباً للنقد العربى المعاصر، الذى ظل طيلة عقود القرن العشرين سجين أحادية المنهج، التى أغمطت حق الكثير من الروائع، فقتلتها فى مهدها. كما استطاع هذا المنهج أن يكشف لكثير من الباحثين عن الخلفيات المعرفية التى استند إليها الحداثيون العرب، كما تمكن من إعادة النظر فى التراث العربى؛ إذ من سماته هو تجريد الذات من ذاتيتها حتى لا تقع فى عقدة تضخيم الأنا، فأعاد قراءة التراث قراءة موضوعية خلاقة.

ومهما يكن من اختلاف بين أصحاب الحداثة العربية؛ الغربية الأصل، وذات المنحى الحوارى، فى طرائق تحديث الفكر النقدى فى الثقافة العربية المعاصرة،

فإنهم استطاعوا بفضل صراعاتهم أن يفتحوا النقد العربى على آفاق معرفية جديدة لم يكن ليستوعبها. هذا الاختلاف هو الذى ولّد حب الاجتهاد والبحث، وحتى وإن لم يشهد ميلاد حداثة عربية أصيلة، فإن ما أشاعه هذا الاختلاف، إن وجد من يهتم بالجمع والترتيب، سيكون، لا محالة، مشروعاً لقيام حداثة عربية.

# هوامش الفصل الثانى

(*) روائى، صدرت له مجموعة من الروايات، وهو فى الوقت نفسه ناقد له مجموعة من الدراسات النقدية.

(١) إلياس خورى: الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية)، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٠، ص ١٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٣) محمد سبيلا: التحولات الفكرية الكبرى للحداثة، مجلة «فكر ونقد»، ص ٣٥.

(٤) إلياس خورى، المصدر السابق، ص ٣٠.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٩، ٢٠.

(٧) المصدر نفسه، ص ١١.

(٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٢.

(١١) المصدر نفسه، ص ٥.

(١٢) نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص ٢٥٩.

(١٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٤) إلياس خورى: دراسات فى نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢، نيسان، ١٩٨١، ص٦١.

(١٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٦) إلياس خورى: الذاكرة المفقودة، ص ٤٨.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٥٣.

(١٨) المصدر نفسه، ص ٧٣، ٧٤.

(١٩) نصر حامد أبوزيد، المصدر السابق، ص ٢٦٣.

(٢٠) إلياس خورى: الذاكرة المفقودة، ص ١٩.

(٢١) عبدالسلام المسدى: فى آليات النقد الأدبى، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٤، ص٤٦.

(٢٢) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط ٢، ١٩٨٢، ص ١٧.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ص ١٨، ١٩.

(٢٤) عبد السلام المسدى: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٨.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٩.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ١٠.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ١١.
(٢٨) محمود الربيعى: النقد والحداثة مع دليل بيبليوجرافى. عرض ومناقشة. مجلة «فصول». م٥. ع١. ١٩٨٤.
(٢٩) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنيوى فى نقد الشعر العربى، مؤسسة علوم القرآن عجمان/ دار ابن كثير دمشق - بيروت. ط ١، ١٩٩٢، ص ١٣.
(٣٠) عبد السلام المسدى: المصطلح النقدى، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٩٤. ص ١١.
(٣١) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٣٢) عبد السلام المسدى: النقد والحداثة، ص ١٦.
(٣٣) عبد السلام المسدى: النقد والحداثة. ص ١٧.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٨.
(٣٥) المصدر نفسه، ص ٢٠.
(٣٦) عبد السلام المسدى: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، ص ٦٢.
(٣٧) تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة: سامى سويدان، مركز الإنماء القومى، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ١٤٧.
(٣٨) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص ٣٥٧.
(٣٩) إديث كرزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، ص ص ٣٧٢، ٣٧٣.
(٤٠) عبد السلام المسدى: ما وراء اللغة (بحث فى الخلفيات المعرفية)، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس، ١٩٩٤، ص ١٧١.
(٤١) المصدر نفسه، ص ١٧٢.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ١٧٣.
(٤٣) المصدر نفسه، ص ص ١٧٤، ١٧٥.
(٤٤) المصدر نفسه، ص ١٧٨.
(*) ينظر فى هذا الصدد إلى دراساته التى تحمل مشروع القراءة الإبداعية للنصوص الأدبية:
- قراءة ثانية لشعرنا القديم.
- طه حسين والتراث.
- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد.
- الوجه الغائب.
- اللغة والتفسير والتواصل.

- محاورات مع النثر العربى.
- النقد العربى: نحو نظرية ثانية.

(٤٥) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رجب ١٤١٥هـ - يناير/ كانون ثان. ١٩٩٥م، ص ١٣.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٤٧.

(٤٩) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٥١) المصدر نفسه، ص ١٦٠.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٥٣) المصدر نفسه، ص ١٧٦.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

(٥٥) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٥٦) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٥٨) المصدر نفسه، ص ١٧٤.

(٥٩) المصدر نفسه، ص ١٧٥.

(٦٠) مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربى، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رمضان ١٤١٧هـ. فبراير/ شباط ١٩٩٧م، ص ٧.

(٦١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ص ١٠، ١١.

(٦٣) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص ٢١٣.

(٦٤) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، ص ص ١٤٣، ١٤٤.

(٦٥) مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، ص ٢٤٧.

(٦٦) أحمد وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ١٦.

(٦٧) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ص ١٧، ١٨.

(٦٩) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ١٩.

(٧١) المصدر نفسه، ص ص ١٨، ١٩.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٧٣) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٧٥) يمنى العيد (حكمت صباغ الخطيب): في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط٤ ١٩٩٩، ص ١٢٨.

(٧٦) شكرى محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ١١.

(٧٧) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٧٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٧٩) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٨٠) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٨١) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٨٢) شكرى محمد عياد: دائرة الإبداع (مقدمة فى أصول النقد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤٠.

(٨٣) شكرى محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ٥٠.

(٨٤) شكرى محمد عياد: دائرة الإبداع، ص ٢٩.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٨٦) تزفيتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة: سامى سويدان، ص ص ١٤٩، ١٥٠.

(٨٧) شكرى محمد عياد: دائرة الإبداع، ص ٦٤.

(٨٨) شكرى محمد عياد: العاشق المصرى، مجلة «العربى»، وزارة الإعلام، الكويت، ع ٤٩١، أكتوبر ١٩٩٩، ص ٨٣.

## الباب الثالث

# أزمة المصطلح فى الخطاب النقدى العربى المعاصر

# الفصل الأول

# تجليات الأزمة المصطلحية

إن الرحلة في مشروع مسيرتها توقفت عند محطتين؛ البداية كانت عند الخلفيات الفكرية للحداثة الغربية، وقد استطاعت من خلال الولوج داخل صرح المنظومة الفكرية الغربية أن تصل إلى أن المشروع الحداثي هو الابن البار للفكر الفلسفي، الذى أتى به إلى هذا العالم، وعلى أساس هذه النتيجة واصلت الرحلة مسيرتها لتحط الرحال عند الحداثة العربية، وكان وقوفها هنا للنبش فى المرجعيات المستعارة التى تقف وراء مشاريع الحداثيين العرب، وقد توصلت إلى أن هذه الحداثة تكاد تكون الوجه الآخر للحداثة الغربية، إلا فى بعض النماذج، التى حافظت على أصالة فكرها ولم يجرفها التيار.

وكانت هذه النتائج بمثابة الشاهد على مدى غربة الحداثيين العرب، كما أكدت أن الغموض الذى يخيم على خطاب هؤلاء النقاد سببه هو تنفس المصطلح النقدى المستخدم فى تربة غير تربته، وهو إن دل على شيء إنما يدل على الخصوصية الحضارية التى ينتمى إليها المصطلح، وأن تجريد هذا المصطلح

من دلالاته التى اكتسبها فى بيئته الأصلية، أو محاولة نقله إلى الثقافة العربية بكل ما يحمله من زخم فكرى، يخلق أزمة مصطلحية بين المشتغلين فى حقل الدراسات النقدية، فتتعدد الترجمات للمصطلح الواحد، وينحاز كل ناقد للمرجعية التى يدين بها، ويبقى الخطاب عائماً بالمصطلحات الغربية، فتغيب الدلالة ويشيع الإلغاز، فتكون الأزمة.

ستحاول هذه الرحلة ـ إذاً ـ الوقوف عند أسباب الغموض فى المصطلح النقدى فى خطاب الحداثيين العرب؛ إذ بعد تبنى هؤلاء النقاد للحداثة فى نسختها الغربية، أثار الدارسون لهذه الخطابات ضجة كبيرة حول صعوبة تتبع خطوات التحليل النقدى للنصوص الإبداعية، لسبب ضبابية المصطلح المستخدم.

تُرى هل دعوى الصعوبة التى اتهم بها الناقد الحداثى تعود إلى ضعف مستوى المتلقين، أم إن هؤلاء الداعين تقليديون لا يرضون بغير القديم استعمالاً، وإذا كان ذلك كذلك، فهل التمسك بالقديم لا يسمح بتجديد المصطلح، جرياً على سنن التغيير فى كل مكان أو زمان، أم أن الناقد الحداثى أسس كيانه بمصطلحات نقدية نمت فى تربة لها خصوصيتها الحضارية تختلف كل الاختلاف عن البيئة العربية؟

هل النقد لا يكون حداثياً إلا إذا استحدث مصطلحات مخالفة للمصطلحات القديمة، أم إنه يحتفظ بها ويجعلها تتأقلم مع الجديد الوافد، وإذا كان يليق بهذا النقد تجديد المصطلح، فهل هو بالضرورة ملزم بالدخول فى الضبابية والإلغاز بدلاً من تحديد المفاهيم وضبطها بمقاييس علمية، أم إن هذا الغموض هو الذى يؤسس شرعية المشروع الحداثى؟ أليس معنى كلمة «مصطلح» هو الاتفاق والوضوح، فلم الغموض إذاً، أم إنّ دلالة الكلمة انزاحت عن معناها وأصبحت تدل على الاختلاف؟ وإذا كان يليق الاختلاف مشروعاً لتأسيس منظومة مصطلحية تعبر عن الطاقة الاستيعابية للغة المستقبلة للمصطلحات

الدخيلة، ألا توجد صيغة ينوجد بوساطتها منهج علمى لدراسة قضية المصطلح للتقليل من هوة الاختلاف بين أهل الدراية من النقاد؟

قبل أن يتتبع البحث قضية غموض المصطلح النقدى فى الخطاب الحداثى العربى، يحسن به ـ بداية ـ أن يقف عند ما تواضع عليه علماء اللغة فى معاجمهم حول تحديد مفهوم المصطلح؛ لأن الوقوف عند هذه التعاريف سيفتح للبحث الباب الذى سيلج منه إلى الأزمة المصطلحية، وكذا وظيفة المؤسسة الواضعة للمصطلحات والضوابط التى وضعتها هذه المؤسسة.

## أولاً: علم المصطلح: وظيفته وضوابطه:

كلمة «مصطلح» مأخوذة من المادة اللغوية (صلح)، الدالة على صلاح الشيء وصلوحه – بمعنى أنه مناسب ونافع. ففى المعجم الوسيط: (صلح الشيء): «كان نافعًا أو مناسبًا، يقال: هذا الشيء يصلح لك»[1]. وفى لسان العرب، «الصلح: تصالح القوم بينهم، والصلح: السلم، وقد اصطلحوا وصالحوا وأصلحوا وتصالحوا واصّالحوا...»[2] ـ أى اتفقوا وتوافقوا... و«الاصطلاح» فى المعجم الوسيط: «اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم اصطلاحاته»[3].

انطلاقًا من هذه الأفق، يبدو أن المصطلح يقابل معنى الاتفاق؛ أى إن الكلمة متواضع عليها، أو مصطلح عليها، فباب الاختلاف قد صد فى الوقت الذى ضبطت فيه الكلمة من قبل المؤسسة الواضعة للمصطلحات. كما أن الملفت، هو أن هذا الاتفاق سبقه اختلاف حول دلالة الكلمة، ولما وقع الاصطلاح زال هذا الاختلاف. واستوى المصطلح كلمة متفقًا عليها.

الأصل ـ إذًا ـ هو الاتفاق، غير أن هذا الاتفاق لا يعنى ألبتة جمود الدلالة أو بقاءها كما هى،بل إن عامل التجديد أمر قائم، وإلا انغلق المعنى واستنزفت

الدلالة وسجنت اللغة فيقل عطاؤها، ولا تقوى على تجديد نفسها. لذا فالاختلاف ـ فيما يحسب الباحث ـ هو الذى يسمح للغة بالانفتاح على غيرها، مجددة مصطلحاتها، بل إن الاختلاف لا يكون حول وضع المصطلح ذاته وحسب، بل يتعداه إلى المصطلحات الموجودة بين الحقول المعرفية المختلفة، أو حتى على مستوى الحقل المعرفى الواحد، وقد يكون الاختلاف بين القديم والجديد.

هكذا ـ يمكن القول ـ إن الاتفاق النابع من الاختلاف يصل بالمصطلح إلى مرحلة الوضوح، فهذا الذى اتفق عليه أصبح واضحاً، لا يشوبه لبس أو غموض أو اضطراب، ولعل هذا الذى أعطى للمصطلح فى مختلف الحقول سمة الدقة والوضوح؛ إذ به يتم التحديد والتواصل بين المتعاملين فى اللغة، دون أدنى عائق. كما يكون المصطلح، انطلاقاً من هذا المعطى، بعيداً عن الأهواء الشخصية – أى إن الذات المستخدمة للمصطلح لا تطلق يدها فى الاستخدام اللامحدود فتقع فى المحظور، بل إن تجديدها يكون وفق الأسس والمنطلقات المتفق عليها ضمن المؤسسة الواضعة للمصطلح، وما قامت به هذه الذات من اجتهاد يكون نسبياً، قد يجرّ المصطلح معه إلى الاضطراب والغموض. فإذا كان الاختلاف – كما سلف ذكره – حالة صحية لبقاء المصطلح مفتوح الدلالة، فهذا لا يعنى بمكان أن تعم الفوضى فى استخدام المصطلح على مستوى الأفراد، بل ينبغى أن يكون الاختلاف على مستوى المؤسسات حتى يتم الاتفاق، الذى يضمن للكلمة العمل فى سياق معين إلى حين إزاحتها وإحلال أخرى مكانها جرياً على سنن التغيير.

يلح أهل الدراية من الباحثين فى مجال المصطلحية والنظرية النقدية المعاصرة على مدى أهمية المصطلح النقدى؛ إذ به يقاس تطور العملية النقدية، أو تخلفها، كما أن للمصطلح قيمة، تجعله يستقطب اهتمام الباحثين على

اختلاف مجال اختصاصاتهم؛ لأن «مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهى مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليس مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال»(٤).

فهو – أى المصطلح – أشبه بالعملة التى بها يتم التبادل المنظم داخل المجتمع «فهو تسمية فنية تتوقف على دقتها ووضوحها معرفة الأشياء والظواهر، بسيطها ومركبها، ثابتها ومتغيرها»(٥).

المصطلح، قضية «تتعلق ماضياً بفهم الذات وحاضراً بخطاب الذات، ومستقبلاً ببناء الذات، وبدون الفهم الصحيح للماضى لن نستطيع معرفة الحاضر، ولن نستطيع صنع الشخصية المتميزة فى المستقبل، وبدون الفهم الدقيق للمصطلحات، لن تستطيع التواصل، ولا البناء بإحكام»(٦).

ويشير هذا – وهو ما سلف ذكره – إلى مدى خضوع المصطلح للمحيط الذى انبثق منه، سواء أكان الحقل المعرفى الذى ينتمى إليه، أم البيئة التى نشأ فيها، ولقد قيل: إن «المصطلح، أى مصطلح ينتمى دون ريب إلى المنظومة الفكرية والفلسفية للمحيط الذى يولد فيه، ويكتسب مناعته وخصوصيته من طبيعة اللون الذى يقتضيه ويلتزمه»(٧).

ومن خصوصية المصطلح، أن يتميز عن غيره من المصطلحات فى الحقول المعرفية الأخرى اختلافه عن المصطلحات فى حقله، كأن يختلف المصطلح النقدى القديم عن المصطلح النقدى الحديث ـ وهو إذ يكون كذلك ـ يتأثر بما يتأثر به الحقل الذى تولد وانبجس منه. وإذا ما رام الباحثون فى حقل الدراسات الاصطلاحية تحديد الضوابط التى يسير وفقها المصطلح فى حقله،

حتى ينمو المصطلح نمواً حياً، يجعله لا يتقوقع فى الموروث ويموت فيه، ولا ينساق مع الدخيل الوافد، أن يضعوا جملة من الضوابط، بها يحدون من شيوع ظاهرة الاضطراب والغموض فى المصطلح. وهو ـ حقيقة ـ ما قامت به المجامع العربية؛ إذ دعت إلى العناية بوضع الضوابط والأسس التى بها يتم وضع المصطلح. ومن هذه الضوابط ما أقره مكتب تنسيق التعريب بالرباط عام ١٩٨١، والتى يمكن تلخيصها فيما يلى:

١ ـ تجنب تعدد الدلالات للمصطلح الواحد داخل الحقل الواحد، وتفضيل اللفظ المختص على اللفظ المشترك.

٢ ـ استقراء وإحياء التراث العربى، وخاصة ما استعمل منه أو ما استقر منه من مصطلحات علميةعربية صالحة للاستعمال الحديث وما ورد فيه من ألفاظ معربة.

٣ ـ استخدام الوسائل اللغوية فى توليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقاً للترتيب التالى: التراث فالتوليد (بما فيه من مجاز واشتقاق وتعريب ونحت).

٤ ـ تفضيل الكلمات العربية الفصيحة المتواترة على الكلمات المعربة.

٥ ـ تفضيل الصيغة الجزلة الواضحة، وتجنب النافر والمحظور من الألفاظ.

٦ ـ تفضيل الكلمة التى تسمح بالاشتقاق على الكلمة التى لا تسمح به.

٧ ـ مراعاة ما اتفق المختصون على استعماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم، معربة كانت أم مترجمة.

٨ ـ عند تعريب الألفاظ الأجنبية يراعى ما يأتى:

( أ ) يرجح ما يسهل نطقه فى رسم الألفاظ المعربة عند اختلاف نطقها فى اللغات الأجنبية.

(ب) التغيير فى شكل اللفظ حتى يصبح موافقاً للصيغة العربية الفصيحة(٨).

بيد أن هذه الضوابط والتوصيات التى كانت تخرج بها الملتقيات والندوات، لم تطبق من قبل النقاد المترجمين؛ إذ غلب الجانب الفردى فى وضع المصطلح وترجمته أو تعريبه، بل إن البعض ذهب إلى حد الاستهزاء بمثل هذه الضوابط واصفاً إياها بالسذاجة، إذ يقول أحدهم: «وهذا اعتراض يقوم على افتراض الصبيانية والسذاجة أثناء التعامل من جهة، وعلى الآلية الصارمة من جهة أخرى»(٩). وحتى يتسنى للبحث الوقوف على هذه الخصوصية التى للمصطلح النقدى، عليه أن يعود إلى النقد العربى القديم ليستكنه عناية النقاد القدامى بقضية المصطلح.

## ثانيا: المصطلح النقدى عند القدامى:

لا يروم البحث تتبع المصطلح النقدى فى التراث العربى، بقدر ما يهدف إلى تبيان مدى عناية النقاد القدامى بقضية المصطلح، وكيف أن المصطلح وليد البيئة التى نشأ فيها، بها يعرف ولم يكن بسواها ليعرف، وقد وصلت بهم الدقة فى وضع المصطلحات إلى حد تأنيبهم لمن يخالف فى الكتابة المتواضع عليه عند السابقين، فهذا الآمدى يأخذ على قدامة بن جعفر مخالفته ابن المعتز فى بعض مصطلحات الفنون البلاغية، فيقول: «فإنه وإن كان اللقب يصح، لموافقته معنى الملقبات، وكانت الألقاب غير محظورة، فإنى لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه، مثل أبى عباس عبد الله بن المعتز وغيره ممن تكلم فى هذه الأنواع وألف فيها، إذ قد سبقوا إلى التلقيب، وكفوه المئونة»(١٠).

يلمس الدارس من خلال هذه النظرة مدى الحذر الذى كان يتوخاه الناقد القديم مما قد يحصل إذا ما خالف أحدهم المتعارف عليه، فتكون الفوضى ويعم الاضطراب. غير أن عيب هذه النظرية قد يكون فى حالة غلق باب الاجتهاد فى تجديد المصطلح؛ إذ الانغلاق على مجموعة من المصطلحات واستخدامها فى

كل عصر يجعل من العملية النقـــدية محدودة الأفق، كما لا يعطى للغة حقها فى التعامل مع المستحدث لتفجر طاقاتها وتحتوى الوافد.

## المصطلح وليد بيئته:

إن الخصوصية التى يتميز بها المصطلح عن غيره داخل الحقل المعرفى الذى ينتمى إليه، جعلته ألصق بالمحيط الذى نشأ فيه، فلا يتنفس إلا فى البيئة التى لفظته، ولا يكون له ذلك فى سواها، وهو ما يجعل البحث يقر منذ البدء، أن هذه السمة التى يتصف بها المصطلح هى التى جعلت الناقد العربى المعاصر يعيش فى غربة، ينتمى بجسده إلى البيئة العربية وبفكره وعقله إلى الحضارة الغربية. وقد استطاع الناقد العربى القديم أن ينفتح على غيره من الحضارات؛ اليونانية، والهندية، والفارسية، إلا أنه بقى محافظًا على أصالته، فالحضارة العربية الإسلامية كانت بمثابة النهر الذى تصب فيه الجداول من حضارات الأمم الأعجمية، وهذا يرجع إلى مدى الوعى الذى وصل إليه العربى وقتئذٍ.

ومن دلائل ارتباط المصطلح بالبيئة التى ولدته ما قام به الخليل بن أحمد الفراهيدى، فقد وضع مصطلحات علم الأوزان والقوافى الخاص بالشعر العربى، مستندًا على حقلها الدلالى الذى يعيدها إلى البادية، فبيت الشعر مستمد من بيت الشعر (بفتح الشين)، وقد انتبه إلى ذلك الدكتور «إحسان عباس»، بل إنه لمح عند نقاد القرن الثالث الهجرى دوافع اجتماعية وثقافية فى تمسكهم بالمصطلح البدوى، يقول: «لأن الشعر فى تصور هؤلاء المدافعين عن العرب تراث عربى خالص، ليس هناك ما يشبهه لدى الأمم الأخرى إلا شبهًا عارضًا، ومن هنا كان إيمان الجاحظ بالصلة بين الشعْر والعرق، ثم بين الشعر والغريزة... وكذلك كان تمسك هؤلاء العلماء بالمصطلح البدوى فى النقد»(١١).

إذاً، فالمصطلحات البدوية كانت بمثابة السياق المعرفى لعصر الخليل، أو قل إن الخليل وجد نفسه يسبح فى هذا السياق مستجيباً لما وضعه من مصطلحات، «وهو وإن سكن البصرة وانتمى بتجربة حياته إلى بيوت الحاضرة وفضاء المدينة المستقر فإنه لا يملك أن يمدين مصطلحاته، وما يعمد إلى تسميته وتقرير مفهومه، لأنه يتحرك داخل لغة، أو بالأحرى تحركه تلك اللغة وتوجه رؤيته بسياقها اللفظى المحمل بفضاء البادية وبسياقه المعرفى المتجه إلى تثبيت تلك اللغة وتجريدها»(١٢).

ومن النماذج التى يمكن أن يسوقها الدارس فى هذا السياق، نموذج «عمود الشعر» ، فهذا المصطلح يملك طاقة إيحائية ودلالية تجعل كل متعامل مع الشعر العربى يلتفت مباشرة إلى الشعر التقليدى، الذى وضع قواعده الخليل، فمصطلح العمود، فى وعى العربى يعد الأساس الذى يقوم عليه بناء البيت الذى يسكنه، فإن هو استقام قام البيت، وإن اختل تهاوى البناء ووقع البيت، وهو بذلك اكتسب دلالة نفسية فى وعى العربى ولا وعيه، إذ به يقوم البيت الذى يأوى هذا الإنسان، والبيت بالنسبة للعربى فى بيئته الصحراوية يمثل رمزاً للطمأنينة وعلامة على الاستقرار وتأكيد الذات، لأن من خصائص البيئة العربية التفاخر؛ فمن كان له بيت فقد استقر مكانه فى البنية الاجتماعية وأرسى دعائم الشرف والنسب والحسب التى تعد من الصفات التى يحرص العربى على المحافظة عليها. هذا الارتباط العضوى بين العمود والبيت انتقل إلى الوعى اللغوى، فجاء عمود الشعر، وكأن البيت الشعرى لا يستقيم بناؤه إلا إذا أسس على وزن وقافية وأسباب وأوتاد، وهى عناصر عمود الشعر.

ولعل من الطريف فى هذا المضمار، هو ما وقع من صراع بين الشعراء العرب والمولّدين، وحادثة أبي تمام فى هذا الإطار معروفة، «لِمَ تقول ما لا يفهم» ، «لِمَ لا تفهمان ما يقال» ، والتى تعدّ بمثابة البيان التأسيسى للحداثة الشعرية فى العصر العباسى، فمذهب الأوائل من النقاد يرفض ثورة المولّدين

ودعـاويهـم الجـديدة فى كـتـابة الشـعـر، لا لشيء إلا لأن المولدين تمردوا على مصطلح (العمود)، الذى يعبر لا عن عناصر يقوم عليها البيت الشعرى، بقدر ما يحمل من دلالات إيحائية مرتبطة بالعربى، فهو تعبير عن عروبة العربى، وعن عرقه، وعن الذات العربية الأبية التى فيها من الشمائل ما يعطيها صفة العمود فى شمـوخـه وأنافتـه، وهو – أى العـمـود – بعـد كل هذا يمثل رمـز المكان (البـادية)، والزمـان (القـدم والعـراقـة)، والتخلى عنه يكون بمثـابة الانكسار أو الشرخ لهذه الذات.

لذا، كـان الصـراع على أشـده بين من يمثل هذا المذهب وبين المولّدين، الذين لا صلة لهم بهذه المعانى، فهم وإن يعدوا عرباً بالنشأة، فإنهم يختلفون عـرقـياً عن الجنس العـربى – كـمـا أنهم – بحكم أنهم أعـاجم يحـملون فى أذهانهم فكرة الحياة الحضرية المتشابكة، تراهم يميلون إلى اللجوء إلى التعقيد فى شعرهم، ويحاولون التمرد على كل ما هو واضح...

هذ الارتبـاط العضوى بين المصطلح والبيئة التى أنتجته، وجعلت أفرادها يميلون ـ لا شعـورياً ـ إلى استخدام ما تقوم على أساسه طبيعـتـهـم وظروف حـيـاتهـم، يزيد من تأكـيـد فكرة ارتبـاط مـصطلح الحداثة عند النقـاد العـرب المعاصرين بالخلفية الفكرية الغربية التى أنتجته.

## ثالثاً: المصطلح فى *الخطاب النقدى*:

إن الاهتـمـام بالمصطلح النقـدى فى البيئـة العربية يزداد يوماً بعد يوم، وليس أدل على ذلك مما يلاحظه الدارس لتلك القـوائم المصطلحيـة، التى يذيّل بهـا الدارسون أبحاثهم؛ بعضـها أحادى اللسان، وبعضها مزدوج اللسان؛ وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على مدى الوعى الحاصل عند النقاد ـ خاصة المترجمين منهم ـ بقيمة المصطلح.

لكن المتتبع لحركة النقد العربى المعاصر، يجد أن الخطاب النقدى العربى منذ أن ارتدى لبوس المناهج الغربية فى مقارباته للنصوص، أطلت قضية المصطلح النقدى برأسها، وأثارت اهتمام المشتغلين بهذا الحقل، وبدأت مخاوف البعض منهم، لا سيما أصحاب النقد المأثور، من خطر جلب المصطلح الغربى وتبنيه فى المناهج النقدية، بل إن البعض أبدى تخوفه منذ أن بدأت حملة نقل المناهج الغربية؛ إذ - كما هو معروف - فإن المنهج يحمل بداخله جملة من المصطلحات هى بمثابة المفاتيح التى بها يباشر النص، وهى، وإن بدت مجرد آليات إجراء لمقاربة النصوص، فهى لا تعدو أن تكون حاملة لشحنات عاطفية ومعرفية للبيئة التى أنتجتها.

كما كان مما أفرزته هذه القضية؛ قضية المصطلح النقدى، حدوث قطيعة بين الناقد والقارئ؛ إذ غدا المتلقى يشتكى من غموض المصطلح النقدى فى خطابات النقاد، خصوصاً فى جانبهم التطبيقى؛ إذ استحال المصطلح فى يد الناقد «إلى ما يشبه الكائن الغيبى المغلف بالطلاسم والأسرار، فهو «مشفر ومرمز ومفكك ومؤسلب ومؤنسن ومتأمثل ومتمفصل ومتموضع ومتسمطق مُسَمْيأ ومنزاح ومنحرف ومتناص!»[١٣].

ولم يقتصر هذا الغموض على المصطلح المُتَرْجَم أو المُعَرَّب وحسب، بل حتى الموضوع المبتكر.

ترى لم هذا الخوف الذى أبداه هؤلاء النقاد حيال المصطلح النقدى، هل هى المرة الأولى التى يترجم فيها الناقد العربى المصطلحات الغربية، أم أن الصيحة هذه المرة تختلف عن سابقاتها، فقد عرف النقد العربى القديم مثل هذه القضية، واستطاع أن يتعامل مع مختلف الحضارات المنتجة للمصطلح، فهل وقتها كان النقد العربى فى مركز قوة، لذا فترجمته أو تعريبه للمصطلح الدخيل كانت تنطلق من زاوية الانفتاح على الآخر قصد احتواء معرفته وتبنيها، وبعد أن

تخضع لعملية التأصيل فى البيئة العربية، وهو الشىء الذى غاب عن النقاد المعاصرين اليوم، فالنقد العربى المعاصر يعيش أزمة نقدية منذ أن انفصل عن أصوله فى عهد الانحطاط، ثم مجىء عهد النهضة، التى يرجع البعض الفضل إلى الغرب فى تأسيس أركانها، ومنذ ذلك الوقت والنقد العربى يبحث عن هويته الضائعة، فلم يكن له، والأمر كذلك، إلا أن يرتمى فى أحضان الوافد من الآخر، أو الرجوع إلى مستودع التراث، قصد إيجاد ما يقابل الجديد الدخيل، ظناً منه بأن التراث يمكنه أن يتعامل مع قضايا تتجاوزه.

إن أزمة المصطلح النقدى – هى فى الحقيقة – أزمة ثقافة وفكر بالدرجة الأولى، إذ كما سلف ذكره، استطاع النقاد القدامى التعامل مع الدخيل، إلا أن حال الناقد المعاصر يختلف، فهو لم يستوعب فكرة أن هذا المصطلح يحمل فى ثناياه ذخيرة معرفية وفكرية للحضارة التى أنتجته، والجهل بهذه الخصوصية هو الذى – فيما يعتقد الباحث – سبب الأزمة، «فليس عيباً أن نعيش وضعية المقارنة الثقافية، بل العيب أن ننقل دون إدراك الأصول والأبعاد، وأن ننقل ما لا يلائمنا فى شىء. نتائج كل ذلك ما نشاهده وما نسمع به، مشرقًا ومغرباً، من «حالات تشويه» . إن وضعية المقارنة الثقافية تقتضى الوقوف على مختلف الأطراف الثقافية،فيحدث الوعى بالخصوصية، فتكون المعالجة»(١٤) .

كما أن غياب الجهد الجماعى فى إطار الجمعيات أو النوادى الثقافية، كان له دور ذيوع الفوضى فى ترجمة المصطلح النقدى؛ إذ لا يجد الدارس إلا جهوداً فردية، تعوزها وسائل البحث التى تسخرها المؤسسات الغربية اليوم لحلقات البحث عندها. أضف إلى ذلك، فإن ما يقوم به الناقد أو المترجم اليوم، لا يتعدى دور القارئ الذى يحاول أن يستوعب وينقل إلى القارئ نظرته أو قراءته الخاصة، التى تختلف عن غيره من النقاد أو المترجمين، وهو ما يشهده

المتتبع لهذه الترجمات اليوم؛ إذ يجد العديد من الترجمات للمصطلح الواحد، وقد حذر الدكتور «محمد مفتاح» من المخاطر التى تنجر عن سوء فهم المصطلح النقدى المستورد وترجمته ترجمة خاطئة، أو غير دقيقة، الأمر الذى يؤدى إلى الوقوع فى المحظور؛ إذ يقول: «... ومن بين أسباب تلك الآفات غياب تصور نظرى محدد المعالم ومنهاجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات مما يجعل الباحث العربى يلجأ إلى تشقيق الكلام وإلى الأساليب البلاغية ليخفى الخسارات العلمية المؤكدة». هذا التصور النظرى - يوجب - والقول لمفتاح، «إمعان النظر، قبل الترجمة، والتأمل فى الأبعاد والنتائج المؤدية إليها فى الثقافة الخاصة حتى يمكن أن يتلاءم ما يترجم أو يقترض (أو يعرب) مع تلك الثقافة، ويجد سنداً فيه حتى يشيع وينتشر ويؤدى وظائفه الثقافية... بيد أن ما يحصل هو أن الترجمة، أو الاقتراض، أو التعريب كثيراً ما يخضع للحظ فتصيب فتكون (رمية من غير رام) وتخطئ أحياناً كثيرة فيؤدى الخطأ إلى نتائج وخيمة...»(١٥).

أمام هذا الوضع، يرى الباحث بأن النقد العربى المعاصر بحاجة إلى ضبط منهج لدراسة المصطلح النقدى، أو كما أسماه توفيق الزيدى «تأسيس علم الاصطلاحية النقدية العربية»(١٦)، فتكون الدراسة المصطلحية شاملة، أى لا تقتصر على جهد ناقد بعينه، مفصولاً عن النظام الاصطلاحى فى الخطاب النقدى العربى، بل يجب أن يكون العمل ضمن ذلك النظام، ولتتم العملية/المشروع، يرى توفيق الزيدى أنه «لابد للمركز من تكوين الاصطلاحيين والمصطلحيين/ النقاد»(١٧)، والذى كان للغرب فضل السبق فيه على العرب، والقول للزيدى، «إذ جعلوا الاصطلاحية درساً قاراً فى جامعاتهم وخصصوا للتكوين الاصطلاحى مشاريع مفصلة البرامج»(١٨).

وهؤلاء المصطلحيون/ النقاد، الذين ينادى بتكوينهم، «تكون مهمتهم جمع المصطلحات النقدية العربية، قديماً وحديثاً، وخزنها ودراستها. وهى وظيفة تختلف عن وظيفة الناقد الأدبى. فإن عنى هذا بتقييم الأثر الأدبى، فإن المصطلحى/ الناقد يعنى بخطاب الناقد فى حد ذاته من زاوية مصطلحية. وإن كان اهتمام الأول منصباً على الأثر الأدبى، فاهتمام الثانى منصب على الخطاب النقدى المنجز. إنها درجة ثانية فى مستوى ما وراء الخطاب»(١٩).

إذا تم الوصول إلى إعداد المصطلحى/ الناقد – كما يقترح توفيق الزيدى – يتسنى وقتها للنقد العربى أن يخرج من الأزمة التى عصفت به؛ لأن دور هذا المصطلحى لن يكون إصدار حكم قيمى على النص الإبداعى، بقدر ما هو تأمل ومعالجة للمصطلح النقدى، ولعل هذا هو الذى أوقع النقد فيما هو عليه؛ إذ كان الناقد ولا يزال ينتج القيمة، ويحاول إنتاج المصطلح. ولو كان هناك مصطلحى/ ناقد، لوفر على النقاد محاولاتهم الاجتهادية فى التعامل مع الدخيل الوافد، أو المخزون فى مستودع التراث، أو حتى الجديد المبتكر.

إذاً، انطلاقاً من هذا الأفق، يجد الدارس أن الأزمة التى تواجه الخطاب النقدى العربى المعاصر تعود – فيما تعود – إلى فشل النقاد فى نقل المصطلح النقدى الغربى إلى العربية، الأمر الذى حال دون بلوغ دلالته إلى المتلقى. لكن هل هذا الفشل يكمن فى المصطلح النقدى فقط، أم أن القضية تتعلق بواقعين ثقافيين مختلفين؟

صحيح أن هناك أزمة فى نقل المصطلح النقدى. حتى إن المشاريع الحداثية الغربية التى أفرزت المصطلحات التى أثارت الأزمة، كالبنيوية والتفكيكية، تثير أزمة عند القارئ الغربى، ويعانى المشاكل نفسها التى يعانيها القارئ العربى، وطالما دعا المشتغلون فى حقل النقد عندهم إلى توحيد المصطلح، فى إطار ما استحدثوه من مؤسسات اصطلاحية نقدية.

إذا كـان هذا حـال المصطلح عند أهله، فكيف به وهو يدخل واقعاً ثقـافـياً يختلف عن الواقع الذى ارتبط به؟ خليق به ـ والحال هذه ـ أن يحدث فوضى داخل هذا الواقع الثقافى المغاير تماماً للواقع الذى انحدر منه. هذا ما يجب على النقـاد الحداثيين فى البيئة العربية الاعتراف به، حتى يتسنى لهم مجابهة هذه الأزمة ـ أى الإقرار بأن أزمة المصطلح فى الخطاب النقدى ليست أزمة مصطلح غابت دلالته عن العارفين فى حقل الدراسات النقدية، بل هى أزمة ثقافة وفكر، أولاً، وقبل كل شىء، أزمة مصطلح وليد بيئة حضارية لها خصوصيتها الفكرية والمعرفية التى تختلف عن البيئة المحتضنة لهذا المصطلح.

حرى بالمشـتغلين فى الدراسات النقـدية أن يبحثوا عن المنهج الذى به يتم احتضان المعرفة الدخيلة، أو حتى التى تستخرج من مخزن التراث، فقد أصبح ـ بديهـياً ـ فى إطار البـحث العلمى أن أية مـعـرفـة تتـشكل داخل إطار ثقـافى وحضارى محدد، وأن أى حوار مع أية ثقافة لهذه المعرفة، بسبب ما تقتضيه الحاجـة، أو عن طريق الاتصـال، يتطلب جـهـازاً اصطلاحـياً، حتى تبقى تلك المعرفة محافظة على إطارها الثقافى والحضارى.

لكن الذى حدث فى الثقافة العربيـــة، وهى تحاول أن تنفتح على الآخر/ الغـرب، فى إطار المثـاقـفـة والتبـــادل المعـــرفى، أنهـا – وبسبب الحاجة – وجدت نفسـهـا خاضـعة لثقـافة مغـايرة لثقـافتـهـا، بل معادية لهـا، وبفعل التأثير يمكن لآخر/الغرب من إحداث نوع من الارتباك فى الثقافة العربية؛ إذ أضفى دلالات مغايرة للمصطلح عن تلك التى كانت له فى الأصل، كما قام بخلخلة الدلالات القارة لبعض المصطلحات، لتهيمن الثقافة الغربية، التى هى مظهر من مظاهر المركزية الغربية على الثقافة العربية، ويغدو المصطلح الغربى بدلالته متداولاً فى خطاب النقاد، وتنزاح، بالمقابل، دلالة المصطلح العربى عما وضعت له فى أصل النشأة.

هذا هو حال الثقافة العربية، إذاً، فهى لم تستطع أن تؤسس لنفسها كياناً تبنى به صرحها، فقد هالها ما وصل إليه الآخر/ الغرب من تطور فى مجال المعرفة، فارتمت فى أحضانه متناسية التباين الموجود بينهما، فكان أن قوض هذا الآخر أسس هذه الثقافة، وفرض عليها نموذجه القارّ، فأحدث هذا التقويض شرخاً داخل الثقافة العربية، فاضطرب المصطلح وغمضت دلالته، واختلطت المفاهيم، وشاع الغموض والقلق فى الوسط المعرفى، ولم يعد هناك مفهوم مستقر، بل تعددت المفاهيم للمصطلح الواحد، كل هذا فى غياب الوعى المنهجى، والحوار بين أهل الدراية من المشتغلين فى حقول المعرفة.

إن سمة الغموض والخلط والاضطراب، التى أصابت المصطلح النقدى فى الثقافة العربية، ترتبط – فى الحقيقة – بسببين اثنين، أو قل إشكاليتين، هما: إشكالية الأصالة، وإشكالية المعاصرة.

أما إشكالية الأصالة، فتكمن فى محاولة إصحاب النقد المأثور إضفاء دلالات حديثة على المصطلح القديم، وهم إذ يفعلون ذلك، يظنون بأن دلالة المصطلح الدخيل يمكن أن يكون لها ما يقابلها فى الثقافة العربية القديمة – أى أن القديم يكفى المبتكر مئونة الاستحداث ويغنيه عن البحث، متناسين أن نقل المصطلح من حقل معرفى واستعماله فى حقل معرفى مغاير، دون مراعاة خصوصياته التى اكتسبها ضمن حقله الأصل، يؤدى إلى تغذية المصطلح بدلالات غريبة عن تلك التى اكتسبها فى سياقه المعرفى؛ «لأن توظيف المصطلح القديم لنقل مفاهيم جديدة قد يفسد تمثل المفهوم الجديد والمحلى على السواء. ولا يمكن إعادة توظيف المصطلح القديم وتخصيصه إذا كان موظفاً لأن هذا يؤدى إلى مشترك لفظى غير مرغوب فيه، بالإضافة إلى سوء الفهم»[٢٠].

وقد هاجم المسدى، بدوره، عملية إحياء الألفاظ القديمة وإطلاقها على المستحدث من المفاهيم؛ إذ يقول: «وكثيراً ما يتجاذب الميراث الاصطلاحى ذوى النظر فينزعون صوب إحياء اللفظ واستخدامه فى غير معناه الدقيق فإذا بالمدلول اللسانى يتوارى حيناً خلف المفهوم النحوى، ويتسلل أحياناً أخرى وعليه مسحة من الضباب تعتم صورته الاصطلاحية، فتتلابس القضايا ويعسر حسم الجدل بين المختصين»(٢١).

أما إشكالية المعاصرة، فتتمثل فى نقل المصطلح الأجنبى إلى الثقافة العربية، دون مراعاة للدلالات التى اكتسبها فى أرض النشأة والتشكل، دون حساب - أيضاً - لوضعه فى البيئة التى يصار توظيفه فيها. هذه الإشكالية تزايدت بعد الاتصال اللامشروط بين الثقافتين، العربية والغربية، حيث أقبل الناقد العربى على المعرفة الغربية دون تقدير أو حساب لما سيترتب من نتائج، فكان أن وقع فى الاضطراب والخلط والغموض، ليس هذا وحسب، بل وجد نفسه يستخدم مصطلحات حاملة لدلالات لا يمكنها أن تتنفس إلى فى بيئتها، وحتى وإن أفرغت مما تحمله من دلالات فهى توقع مستخدمها فى التناقض والغموض، وهى فى النهاية ـ كما سلف ذكره - لا تعدو أن تكون مظهراً من مظاهر المركزية الغربية، التى أعادت إنتاج الثقافة، وبالتالى الدلالات الاصطلاحية، وفق شروطها الثقافية الخاصة، والتى من مميزاتها، الانغلاق على الذات والتمركز حولها، فيكون كل ما هو منتج من قبلها لا يصلح إلا للتعبير عنها، فالثقافة ـ مثلا ـ عالمية، وليس هناك حدود بين الأمم، لكن هذه العالمية هى سمة لثقافتها؛ ثقافة المركز، أما ثقافة الآخر، فهى ثقافة الهامش أو الأطراف، التى يجب عليها، إن أرادت أن تحقق مبدأ المثاقفة والانفتاح، أن تذوب فى ثقافة المركز، التى تعد الأصل والنموذج الذى يجب أن يحتذى.

هكذا، أصبح النقد العربى المعاصر مأزوماً، فى ظل هاتين الإشكاليتين؛ الأصالة والمعاصرة، مرة يحاول أن يشحن دلالة المصطلح الجديد بما هو مخزون

فى مستودع التراث بدعوى أنه يقوم بإحياء القديم وجعله قابلاً للتعامل مع الجديد، وكرة ينقل مصطلحاً ذا خلفية معرفية مغايرة إلى الثقافة التى يصار استخدامه فيها. كل هذا زاد من تفاقم أزمة الغموض والخلط والاضطراب التى يشتكى منها القارئ، وحتى المتخصص.

وقد برر بعض النقاد هذا الغموض، كون الناقد يخاطب بهذه المصطلحات زميله الناقد، وأنه يجب على القارئ – الذى اتخذه أنصار النقد المأثورمبرراً لتغطية ضعفهم فى مواكبة الحداثة – أن يرفع من مستواه حتى يستطيع استقبال خطاب الناقد؛ لأن هذا الزمن هو زمن القارئ المبدع، الذى يعيد إنتاج الدلالة داخل النص، ولم يبق مكان للقارئ المستهلك. وهو الرأى الذى دفع المسدى إلى إرجاع أسباب الغموض إلى الخطاب النقدى نفسه؛ إذ بعد أن انتقل النقد من كونه مجرد لغة ثانية تهدف إلى إضاءة النص إلى لغة أولية تلفت الانتباه إلى نفسها، أولاً، وقبل كل شيء، «وبناء على كل ذلك يجنح الخطاب النقدى نحو اكتساب أدبية موازية، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته»(٢٢).

وقد رد بعض المناصرين للمشروع الحداثى فى نسخته العربية، أن ظاهرة الغموض التى اتهم بها الخطاب الحداثى ليست سوى اتهام مفتعل من قبل أصحاب النقد المأثور؛ لأنهم يعتقدون بأن المصطلح الغربى يمكن عزله عن بيئته وتجريده من محمولاته المعرفية والثقافية، ثم يتم استخدامه فى الثقافة العربية كما لو أنه ولد لتوه، لا يحمل إلا سمة الثقافة التى انتقل إليها. وقد يكون هذا صحيحاً، فى إطار ما يمكن تسميته ثنائية «التأصيل والتحديث» بدل «الأصالة والمعاصرة»، لكن خطر تجريد المصطلح الحداثى يكمن فى كون هذا المصطلح لم يعد ذلك المصطلح النقدى الذى يمكن لأية ثقافة أن تحتضنه وتجعله قابلاً للتفاعل مع إنتاجها، بل يمكن القول، إن المصطلحات التى يستخدمها النقاد، مثل: الداخل والخارج، الشك واليقين، التأويل، الظاهراتية، الميتانقد، الميتالغة،

اللغة الواصفة، الذات والموضوع، النصية، التناص، الهوة، الانتشار، الخطاب، المكتوب، المنطوق...مأخوذة من حقل الفلسفة، لا سابق عهد للنقد بها. فقد كان المتداول مثلاً: المضمون، الشكل، الوحدة العضوية، المعادل الموضوعى، الذاتية، الموضوعية، المحاكاة، التقليد، الواقعية، الرمزية، السيرة الذاتية، التفسير الاجتماعى، النفسى... فهو، أى المصطلح الحداثى – والأمر كذلك – ينحدر من أصول فلسفية شحنت دلالته،وجعلته يعبر عن فكرها، إنه المصطلح الذى يترجم مسيرة الفكر الفلسفى الغربى من نهاية القرن السادس عشر إلى القرن العشرين، هو تعبير عن العقل الغربى، وعن أزمة الإنسان الأوروبى.

لذا، فمن الصعوبة بمكان أن يُحتضن هذا المصطلح فى البيئة العربية دون أن يؤثر فى تركيبتها الثقافية، فما وصل إليه الناقد الغربى من نتائج فى مقاربة النصوص، مثل قوله: «لا نهائية الدلالة، لا يوجد نص وإنما تناص، كل قراءة إساءة قراءة، القارئ هو المنتج الحقيقى للدلالة، الحقيقة/ المعنى وهم من الأوهام، اللغة عاجزة عن الإخبار؛ الأمر الذى يجعل الدلالة مؤجلة إلى حين..» هو نتيجة مسيرة زهاء ثلاثمائة سنة، فما الواقع الذى يترجم هذه المصطلحات فى الثقافة العربية، هل الإنسان العربى نشأ فى ظل الفكر اللاهوتى، والفلسفة التجريبية، والفلسفة العقلية (المثالية)، وفلسفة الشك، هل وصل إلى درجة أنه بلغ تحقيق كل أحلامه بفضل ما صنعته له الآلة وليدة العقل الأداتى، حتى إنه لم يجد ما يفعل بهذه المتع الفائضة وهذه الحرية المبالغ فيها، فأعلن عن موته؟

انطلاقًا من هذا الأفق، يغدو من العبث إسقاط دلالات هذه المصطلحات على الواقع الثقافى العربى، فهو منها براء، ولعل هذا ما يفسر الفوضى التى أحدثها بعض النقاد عندما حاولوا تبنى المشروع البنيوى أو التفكيكى فى نسخته الأصلية لمقاربة النص القرآنى، فى محاولة لأنسنة الدين، على حد تعبير «شكرى عياد»، فأصبحت مفاهيم، مثل: لا نهائية الدلالة، وانغلاق النص على نفسه، وموت المؤلف، آليات إجراء لمقاربة النص القرآنى. فكان أن وقع هؤلاء فى

المحظور، وإن كان لائقاً أن تستخدم هذه المصطلحات فى تحليل نص أدبى، مع ما فى ذلك من شك فى الوصول إلى نتائج مطابقة للفروض، فما بالك بالنص القرآنى، الذى له من الخصوصية والتفرد، ما يجعل كل من يروم تفسيره التسلح بجملة من الآليات والشروط، لأن لغته، وإن كانت مظهراً من مظاهر إعجازه، فهى لا تعدو أن تكون أيضاً وسيلة من وسائل التبليغ والتشريع...

هكذا، ومهما تكن مبررات النقاد حول غموض المصطلح النقدى، إلا أن ما يجب إقراره هو أن الثقافة العربية تعانى من أزمة، وأن ما يعانيه النقد اليوم، ما هو إلا جزء من أزمة هذه الثقافة، وما أحوجها – والحال هذه – إلا أن «تراجع ذاتها، مراجعة انتقادية، لتخلص إلى تصفية المنظومة الاصطلاحية التى تستعين بها. عسى أركانها أن تأتلف، وتكون نسيجاً معرفياً، تتجانس فيه الفروض، ويتضح فيه المصطلح، وتستقر فيه إجراءات المنهج، لتخلص إلى ثقافة تتكافأ فيها الإجراءات بالنتائج»(٢٣).

إن المتتبع للدراسات النقدية يجد أن هناك تبايناً بين النقاد والمترجمين فى عملية نقل المصطلح النقدى من واقعه فى أرض النشأة إلى الواقع العربى، وفى غياب هيئة أو مؤسسة تهتم بقضايا المصطلح تبقى الجهود الفردية للنقاد والمترجمين هى السائدة، ولا يخفى على أحد ما يترتب عن هذه الاجتهادات من اختلاف فى ترجمة المصطلح الواحد، فيطغى الجانب الذاتى على المفاهيم الاصطلاحية، وتختلط الكلمة العادية بالمصطلح المختص. هذه هى أبرز مظاهر تأزم المصطلح النقدى، وفيما يلى عرض لها:

### ١ - تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد:

لعل من أبرز ملامح الفوضى والاضطراب والخلط فى نقل المصطلح الغربى إلى الثقافة العربية انتشار مصطلحات عديدة للدلالة على مفهوم واحد، ولا

يجافى الباحث الصواب إذ قال: إن معظم المفاهيم النقدية لا تكاد تكتفى بالمصطلح الواحد، بل تتجاوزه إلى المصطلحين أو أكثر، وهى من أبرز الملامح فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، فهل هذا التعدد دليل على قدرة النقد العربى من احتواء ثقافة الآخر، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون علامة على عجز الناقد العربى من الوقوف على الدلالة الصحيحة للمصطلح النقدى الغربى، فكان الاختلاف والتباين، وفيما يلى عرض لأبرز النماذج التى تطغى عليها ظاهرة التعدد:

١ - مصطلح السيميائية:"Semiologie" ، بقى هذا المصطلح عرضة للاختلاف بين عدد من المقابلات العربية، فمنها من ارتضى (السيميولوجيا)[٢٤] مصطلحاً دالاً على هذا العلم الذى يهتم بالعلامة، وهذا المقابل جاء قياساً على (سوسيولوجيا، بيولوجيا) فى تركيبته الأدائية، وهى كلمة معربة. وهناك من يفضل استخدام مصطلح (السيميوطيقا)[٢٥]، وهو مصطلح معرب بدوره، وهو مصطلح شاع استعماله عند رائد الاتجاه السيميولوجى الأمريكى بيرس، وهناك من يفضل إبقاء المصطلح كما ورد فى لغته الأصلية، فيستخدم (السيميوتيك)، وقد فضل المسدى مصطلح (العلامية)، أو (علم العلامات)[٢٦]، وهو المصطلح الذى رفضه الدكتور عبد الملك مرتاض مفضلاً عليه مصطلح (الإشارية)؛ إذ يقول: «(السيميوتيكية) أو (العلامية) كما يطلق عليها عبد السلام المسدى هى علم نظم الإشارات. ونحن نفضل (الإشارية) على (العلامية)؛ لأن بعض القدامى العرب كان قد اصطنع هذا المفهوم الألسنى لهذا المعنى أو لمعنى قريب منه»[٢٧]. لكن مرتاض من جهة أخرى يقع فى فخ الاضطراب والخلط فى استخدام المصطلح النقدى؛ إذ يراه الدارس يستخدم مصطلح (السيميائية) فى إحدى دراساته، والتى عنونها: (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاى» لمحمد العيد)[٢٨]. ويفضل محمد البكرى فى ترجمته لكتاب بارت، مصطلح (علم الأدلة)[٢٩] على مصطلح

(السيميولوجيا)، بينما يستخدم الباحث اللسانى محمد الماشطة، وهو بصدد الترجمة، مصطلح (علم الإشارة)[٣٠].

غير أن البعض، فى محاولة للبحث فى مخزن التراث، لجأ إلى استعمال مصطلح (السيمياء)[٣١]، فمصطلح (السيمياء) فى اللغة معناه العلامة، بدليل قوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ [الفتح: الآية ٢٩]. غير أن البعض قد وقع فى الخلط والاضطراب باستخدامهم لمصطلح (السيمياء)، ظناً منه بأنها كلمة معربة، دون إدراك لدلالاتها فى اللغة العربية، فهى كلمة دخيلة تفيد السحر والشعوذة. كما يقع الخلط والاضطراب عند البعض، مثلما حدث مع الناقدة يمنى العيد، حين اعتبرت كلاً من (السيميوتيك) وعلم الدلالة بمثابة المصطلح الواحد، مع ما يوجد بينهما من تباين؛ فالأول هو علم العلامات، فى حين الثانى هو ترجمة للمصطلح (سيمانتيك)، إذ تقول: «... وفى السيميوتيك، أو علم الدلالة، والسيمانتيك، أو علم المعانى»[٣٢]. وقد حذر المسدى من خطر الوقوع فى هذا الخلط بين المصطلحات؛ إذ يقول: «وكانت تلك المحاولات قد أحلت مصطلحاً من مصطلحات علوم اللسان فى غير موطنه لأن مادة الدلالة بمشتقاتها قد تكرست لعلوم المعنى: تلك التى تقابل المصطلح الفرنسى (سيمانتيك) والإنجليزى (سيمانتيكس). فكان فى استعمال مادة الدلالة للتعبير عن الساميوتيك إحراج للغة وإدخال للضيم على بيان ألفاظها»[٣٣].

أما الدكتور عبد الله الغذامى، فقد احتار أى المصطلحات من هذه التى عرضت يستخدم، هل هو مصطلح (علم العلامات) كما أقره المسدى، وهو على حد تعبير الغذامى تعريب سليم، لولا ما يشوبه من غموض عند استخدامه نعتاً، كالقول: (تحليلاً علامياً)، وكذلك الأمر فيما يخص مصطلح (سيمياء)، إذ يخشى الغذامى أن يلتبس هذا المفهوم على القارئ العربى فيعتقد أن

السيميائية شيء يتصل بالفراسة، أو يربطها بالسيمياء، وهي الكلمة التي اتصلت عند العرب بمفهوم السحر والشعوذة. كما أن من المصطلحات التي يكاد يميل إليها الغذامي مصطلح (الدلائلية)، لكن خشيته من الاختلاط مع (علم الدلالة) جعله يتحاشى استخدام هذا المصطلح، فلم يبق له ـ والحال هذه ـ إلا أن يستخدم مصطلح (سيميولوجي) عن كره، ريثما يولد مصطلح عربي باستطاعته الإحاطة بكل ما تتضمنه الكلمة من دلالات(٣٤).

إن المتتبع لهذا الحشد من المصطلحات، يخرج بفكرة مؤداها أن النقد العربي المعاصر مأزوم؛ إذ مهما كانت الأسباب التي أدت إلى هذا التعدد المصطلحي، أو الفوضى المصطلحية، فإنه لا يعقل أن يوجد أكثر من مصطلحين للمفهوم الواحد، أم أن هذه الظاهرة يمكن وصفها بأنها صحية، تعبر عن مدى قدرة الناقد العربي في التعامل مع المصطلح الوافد، وما هذا التعدد المصطلحي إلا علامة على سمة الحوارية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، فهو بهذا ينفتح على الدلالات الممكنة للمصطلح الواحد، حتى لا يحبس نفسه في إطار المفهوم الواحد.

٢ – مصطلح الشعرية "Poetique": يعد من أبرز المصطلحات التي تبوأت منزلة الريادة في عناوين الحداثة النقدية، وهو من التشابك والتشعب ما يستعصي على الدارس فك الشبكة الدلالية التي ينضوي تحتها، هذا ما جعله من المصطلحات التي بقيت مثاراً للجدل بين النقاد والمترجمين، فهناك من أبقى على قالبه الدخيل وصياغته بطريقة تجعله أقرب إلى موازين اللغة العربية، فعرب (بويطيقا)(٣٥)، وهناك من تحاشى التعريب، مفضلاً العودة إلى أصل المعنى الاشتقاقي للمصطلح، ألا وهو الابتكار والوضع، فيتجه البعض من النقاد إلى مفهوم النشأة، فأخذوا الفعل المتعدي (أنشأ) وصاغوا المصدر الصناعي منه ليحصلوا على مصطلح (الإنشائية)(٣٦). بيد أن هذه الترجمة ـ حسب الغذامي ـ «لا تحمل روح المصطلح المذكور. فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي

العـادى، ربما لدّى على الأقل»[٣٧]. أما البديل الذى يقترحه الغذامى والذى يتوافق مع ما يقابله فى العربية، فهو كلمة (الشاعرية) «لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) فى النثر والشعر. ويقوم فى نفس العربى مقام "Poetics" فى نفس الغربى. ويشمل – فيما يشمل – مصطلحى (الأدبية) و (الأسلوبية). ولقد سبقنا الاستخدام الشعبى فى تعبيد الطريق لهذا المصطلح. فالناس اليوم يقولون فى وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، منظر شاعرى، موقف شاعرى. وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية. وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح»[٣٨].

وهناك من يروم استخدام مصطلح (فن الشعر) أو (صناعة الأدب) أو (علم الأدب) أو (قضايا الفن الإبداعى) أو (الأدبية). وهى ترجمات لا تروق لبعض الدارسين، بل اعتبروها نوعاً من المماحكة والتحذلق، لأنها ترجمات متعددة ومتباينة، ولا تزيد إلا فى تصعيد أزمة المصطلح التى يعانى منها النقد العربى المعاصر[٣٩]، بيد أن المصطلح الشائع، والمستساغ لدى أهل الدراية من النقاد هو مصطلح (الشعرية)، فهو لفظ مثله مثل مصطلح (الجمالية)، «ينحو فى صورة أولى منحى المصدر المكرس للدلالة المعرفية فيكون معناه مجانساً لعبارة علم الشعر ـ دون أن يكون لكلمة الشعر معناها المتداول ـ مما يصير المعنى إلى ما يطابق فى الدلالة عبارة علم الإبداع»[٤٠].

هكذا – واستناداً على ما تقدم ـ يبدو أن مصطلح (الشعرية) هو المصطلح الأليق ليكون مقابلاً للمصطلح الغربى، لا سيما وأن معظم النقاد أشاعوا وأثبتوا صلاحيته فى كتبهم، ناهيك عن الكتب المترجمة إلى العربية[٤١]، وبهـذا ـ أيضاً ـ تأكيد على قضية توحيد المصطلح، التى طالما تعالت لأجلها صيحات المجامع اللغوية وهيئات الترجمة.

٣ - مصطلح الانزياح "Ecart": يعد من المصطلحات التى استعصى على النقاد إيجاد مقابل لها بالعربية، ولم يرض به رواد الأسلوبية الذين يعزى إليهم الفضل فى ابتكار هذا المصطلح، وما هذه الكلمة التى قابلوها للكلمة الأصل إلا ترجمة حرفية لا تعبر عن المعنى الحقيقى للكلمة، التى يمكن الاصطلاح عليها (التجاوز)، وقد حاول البعض إحياء لفظة عربية استخدمها البلاغيون القدماء فى سياق معين، وهى كلمة (العدول)(٤٢).

وقد عدل البعض عن هذه العبارة، واستخدموا مكانها كلمة عادية، شائعة الاستعمال بين المتكلمين، ألا وهى (الانحراف) "Deviation"، رغم ما يشوب هذه الكلمة من معان غير لائقة أخلاقياً، فهى كلمة ارتبطت فى أصل وضعها بمعانٍ خلقية وقوانين طبيعية يصعب أن تجرد من سياقها فى المجتمع، ووضعها فى سياق نقدى. غير أن هذه العبارة لقيت قبولاً لدى الدكتور صلاح فضل، بدلاً من كلمة (العدول) وكلمة (الانزياح)؛ إذ يقول: «... وأبرزها فى تقديرنا هو مصطلح «الانحراف» الذى تعددت صيغه فى اللغة العربية فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغى قديم هو «العدول»، فيقلمون أظافره ويثلمون خده، ومرة يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكانى واضح هو «الانزياح» تفادياً للإيحاء الأخلاقى المقصود والمستثمر فى كلمة انحراف»(٤٣).

لكن يرى الدكتور عبد القادر القط، أن هذه الكلمة - أى الانحراف - من الكلمات العادية فى اللغة الإنجليزية، (التى لا يبتعد معناها المألوف كثيراً عن دلالتها الاصطلاحية «الخروج عن الموضوع»(٤٤). وهو بذلك يشير إلى أن ما قام به صلاح فضل لم يكن موقفاً صائباً يحسد عليه، بل لا يعدو أن يكون مجرد رأى فيه من الذاتية أكثر ما يحمل من الموضوعية أو العلمية.

٤ - التناص "Inter texte": تعد من الكلمات التى أثارت جدلاً نقدياً شغل الحداثيين العرب، لأنها من الكلمات الغريبة التى وفدت إلى البيئة العربية مع

المشاريع الحداثية الغربية. وقد آثر الدكتور عبد العزيز حمودة استخدام مصطلح (بينصية) على كلمة (تناص)، مع أنها ترجمة حرفية للكلمة فى لغتها الأصلية، لكن «ربما تكون... أقرب إلى المصطلح فى لغته الأصلية والذى يجزئه بعض نقاد الحداثة إلى «inter ونص text» فيكون التعبير الأكثر دقة هو «بين — نص»(٤٥). وهناك من يفضل استخدام عبارة (تداخل النصوص)، لما تحمله من دلالة على المعنى المقصود — أى أن النص يحمل فى ثناياه آثار نصوص سابقة أنتجت وأخرى آتية تنتظر.إلا أن المصطلح الشائع بين النقاد هو (التناص)، الذى يعبر أيما تعبير عن معنى التداخل، لأن صيغة الفعل المزيد (تفاعَلَ) من الصيغ الدالة على المشاركة والتداخل فى الحدث، وبذلك يقوم هذا المصطلح «بديلاً حاسماً، فيه من الاكتناز الدلالى وله من التواؤم المقطعى ما يجعل الناظر يخال أنه الأصل وأن اللفظ الأجنبى المركب تركيباً ثنائياً فرع عليه»(٤٦).

لكن الخطر الذى صحب هذا المصطلح فى ممارسات النقاد، هو استخدام الباحثين لمصطلح (النصية) بمعنى (التناص)، مع ما فى ذلك من تباين؛ مصطلح النصية من الكلمات التى أشاعها البنيويون لمفهوم النصّ، باعتبار أن النص عندهم مغلق أو بنية نهائية لا تحيل إلا على نظامها الداخلى، وهذه البنى أو الوحدات يمكن تحليلها انطلاقاً من العلاقات القائمة بينها وبين مثيلاتها داخل النص كنسق أصغر، وفى ضوء علاقاتها باللغة/النظام كنسق أكبر. أما (التناص) فهو على النقيض من ذلك تماماً، لأن النص هاهنا ليس مغلقاً أو نسقاً نهائياً، بل هو صدى لنصوص سابقة أسهمت فى وجوده، وأخرى تنتظر، أضف إلى ذلك فإن القارئ المبدع يأتى النص بأفق توقعاته التى تعد ثمرة ترسبات الخبرات القرائية له ــ أى أن هناك نصوصاً تتحاور مع النصوص القابعة فى طبقات الغياب داخل النص؛ لذا فما يوجد هو (التناص) ــ أى أن الدلالة تبقى دائماً وأبداً، لا نهائية، مؤجلة إلى أن تجتمع النصوص السابقة باللاحقة.

ربما يكون هذا الفهم الخاطئ نابعاً من كون مفهوم النص تغير مع مجيء الاتجاه التفكيكي، فظن البعض بأن كلمة (النصية)، التي ارتبطت في الأصل بمفهوم النص عند البنيويين، يقصد بها النص مطلقاً – أي النص المنفتح الذي يحمل داخله آثار نصوص سابقة وأخرى لم تنتج بعد.

٥ – مصطلح الاستقبال (التلقي) "Reception": بقي هذا المصطلح ـ أيضاً ـ عرضة للغموض واللااستقرار، الأمر الذي حال دون وصول الناقد العربي إلى استيعاب هذه النظرية، أي نظرية التلقي، فهناك من آثر استخدام مصطلح (التلقي)(٤٧)، وهناك من فضل مصطلح (القراءة)(٤٨)، والبعض يلجأ إلى ترجمة المصطلح ترجمة حرفية (نظرية الاستقبال)، بيد أن السياق الذي اعتاد القارئ فيه سماع هذا المصطلح، هو مجال الفندقة، الأمر الذي يجعل من الصعوبة بمكان تقبله في سياق النقد الأدبي. وفضل البعض مصطلح (التقبل).

تُرى ـ تأسيساً على ما تقدم ـ هل هذا التعدد المصطلحي للمفهوم الواحد ظاهرة سلبية أسهمت في أزمة النقد العربي؛ إذ تشتتت آراء النقاد والمترجمين حول المفهوم الواحد، فأضحى لكل منهم مصطلح يتفق والثقافة التي يدين بها، أم أن هذا التعدد يمكن اعتباره حالة صحية، فتحت أمام الناقد العربي باب الحوار مع المناهج الغربية، فلم يحبس نفسه داخل مصطلح واحد ويكتفي به مقابلاً للمصطلح الأجنبي، بل كان يجد للمفهوم الواحد مصطلحات، وهو إذ يفعل ذلك، يعبر عن مدى قدرة العربية على احتواء الدخيل؟

إن ثقافة الاختلاف، على ما تحمله من خطورة – أبرز ما أفرزته المناهج الحديثة، إذ يتسنى للباحث في إطار هذا الأفق أن يحدد موقفه من الذات (الأنا) والآخر، وليس مثلما يعتقد البعض، بأن الاختلاف قطيعة أو انغلاق على النفس، فالباحث إذ يلتزم بهذا المبدأ يستطيع أن يحقق نقداً موضوعياً، لذا ـ وانطلاقاً من هذه الشرفة ـ يمكن اعتبار ما آل إليه المصطلح النقدي في ظل هيمنة المناهج الحداثية الغربية ظاهرة صحية ونتيجة طبيعية، كان لزاماً على الناقد

العربى الوصول إليها، فكان أن شاع الاختلاف فى نقل المصطلح الدخيل، وبدا الغموض والاضطراب والخلط فى الخطاب النقدى، فتعالت صيحات أصحاب النقد المأثور على شيوع هذه الظاهرة، مع أن القضية، وإن كانت هناك مبالغة من قبل متبنيها، لا تعدو أن تكون نتاجًا طبيعيًا لما آل إليه الخطاب النقدى؛ إذ بمجرد أن خلع النقد ثوبه التقليدى (التقويم) وارتدى لباس الإبداع، كان منتظرًا أن يجدد مؤسسته المصطلحية حتى يؤسس لمشروعه الجديد، فكان أن فتح باب تعدد القراءات، ولا نهائية الدلالة، ولم يكن أمامه – والأمر كذلك – إلا التعدد المصطلحى سبيلاً.

لكن إذا كان التعدد مشروعًا لتحقيق إبداعية الخطاب النقدى، فهل اللجوء إلى الكلمات العادية كمقابل للدخيل أمر مشروع، وهى لا ترقى إلى مستوى المصطلح النقدى؟ كما أن الأدبية التى يروم الخطاب النقدى تحقيقها من خلال العمل على تأسيس لغة نقدية تقفو أثر اللغة الإبداعية، لا يمكن تجسيدها بهذه الكلمات العادية، ولا بالمصطلحات المتعددة للمفهوم الواحد؛ لأن الخطاب النقدى، قبل أن يكون له الحق فى ارتداء لبوس اللغة الإبداعية، هو لغة كاشفة وواصفة، ينتظر القارئ منه رصداً لجماليات النص، واللغة الإبداعية التى ينسجها فوق لغة النص لا تفرض عليه أن يلجأ إلى التعدد، بقدر ما تستدعيه إلى التفاعل مع النص ومحاورته، وما اللغة النقدية ـ والأمر كذلك ـ إلا ثمرة هذه العملية.

## ٢ - تعدد المفاهيم الاصطلاحية التى يحملها المصطلح الواحد:

إن المتأمل فيما آل إليه الخطاب النقدى فى ظل الانفجار النقدى الذى حدث فى أوروبا فى المنتصف الثانى من القرن العشرين، يجد أن هناك خلطًا واضطرابًا وغموضًا فى تحديد المصطلح النقدى، فقد أصبح المصطلح الواحد يحمل أكثر من مفهوم، ويعبر على معان متعددة. فلم يكن أمام النقد المواكب لهذه الموجة إلا أن يبحث عن مقابلات للمصطلح المترجم، لكن الخطأ الذى

وقع فيه هؤلاء، هو غياب الدقة فى نقل المصطلح من أصله الغربى إلى العربية. ولعل من أبرز تجليات هذه الظاهرة، قضية المصطلح القصصى، الذى لم يعرف استقراراً.

فهناك من الدارسين من ترجم مصطلح (القصة) مقابلاً للفظ الإنجليزى (Novel)، وقد جعل هذا المصطلح نفسه مقابلاً للفظ الإنجليزى (Story)، الذى يأتى فى سياق آخر مقابلاً لمصطلح (حكاية)(٤٩)،إلا أن الناقد الإنجليزى يفرق بين المصطلحين، ويستخدم كل واحد منهما فى سياق مختلف عن الآخر، وهناك من اعتبر مصطلح (قصة) فى العربية مقابلاً لثلاثة مصطلحات إنجليزية هى: (Story)، (Tale)، (Fable)، مع ما يوجد من تباين فى معانيها فى أصل وضعها فى اللغة الإنجليزية.

ومن الطريف فى هذا الإطار، أيضاً، أن مصطلح (Narratives) فى الجمع يقابله فى الترجمة العربية مصطلح (قصص)، لكن عندما يفرد (Narrative) يترجم إلى العربية بمصطلح (حكاية)(٥٠)، بالرغم من أن المصطلحين ينحدران من جذر واحد فى لغتهما الأصلية، الأمر الذى يجعل كل من (قصة) و (حكاية) لفظتين مترادفتين، غير أن هذا الترادف بين المصطلحين، وإن كان جائزاً فى اللغة الإنجليزية، فهو غير مستساغ فى العربية، لأن كلمة (قصة) تحمل معنى البناء الفنى، الذى يقوم على خصائص معينة، وهى التى يصطلح عليها النقاد (الخصائص الفنية للقصة)، فى حين أن (الحكاية) لا تستدعى أن يقوم الحاكى بالخضوع لقواعد الفن، بل يرسل الكلام كما يواتيه طبعه(٥١)، ولعل هذا ما جعل البعض من النقاد إعطاء كل مصطلح مفهوماً مختلفاً عن الآخر؛ فجعلوا (الحكاية) مقابلاً لمصطلح (Fable)، إلا أن البعض الآخر يفضل مقابلة (الحكاية) للمصطلح الإنجليزى (Tale).

هكذا، وبعد الاختلاف فى إيجاد المقابل الحقيقى للمصطلح القصصى، انتقل الخلط والاضطراب فى ممارسات النقاد؛ فهذا يوسف نجم ويوسف نوفل لا

يكاد الواحد منهما يفرق بين (القصة) و (الرواية)، فهما – فى نظرهما – مترادفان، والبعض الآخر يفضل مصطلح (الرواية) مطلقاً، لكونه أشمل فى التعبير[٥٢]، وحاول آخرون التفريق بين (القصة) و(الأقصوصة) و(الرواية)، فعدوا (القصة) أكبر حجماً من (الأقصوصة) وأصغر من الرواية[٥٣]، وقد اقترح سيد قطب تسمية (القصة) رواية، و(القصة القصيرة) أقصوصة رفعاً للبس[٥٤].

## ٣ - تداخل المصطلحات من الكلمات العادية:

إن سعى النقاد فى تتبع خطوات المناهج النقدية الحداثية عن قرب، جعلهم يحرصون على نقل نتاج هذه المناهج نقلاً حرفياً، أفقدهم القدرة على التمييز بين الكلمة العادية والمصطلح النقدى، وهم يقومون بذلك، فى غياب منهج رؤيوى شامل ينطلق من خصوصية حضارية مستقلة، «حتى أصبح أغلب كتب النقد النظرى عندنا إما نقلاً حرفياً لتلك النظريات، وإما شرحاً لها – على أحسن تقدير – وتشابهت الكتب فى رصد بدايات تلك المناهج وتعدد أسماء روادها، وفى اقتباسات أقوالهم وترجمة مصطلحاتهم، إلى حد يثير فى النهاية بلبلة القارئ وحيرته، وخاصة حين يختلف نقادنا فى فهم النظريات وقدرتهم على نقلها، وتوفيقهم فى تعريف مصطلحاتها، والتفريق بين ما هو مصطلح، وما هو كلام عادى يجرى على الألسنة والأقلام وإن ورد فى سياق نص نقدى»[٥٥].

وانصاع الناقد العربى وراء الاستخدام العادى للكلمات المترجمة، ظناً منه بأن هذه العملية تساعد القارئ البسيط الذى لا يتقن اللغة الأجنبية، وتساهم فى تزويد الناقد بزاد لغوى متنوع، وهو إذ يفعل ذلك، يخال أن اللغة مجرد مصطلحات يمكن للناس التعامل بها مع بعضهم بعضاً، متناسياً خصوصية المصطلح، الذى يجب أن يتجرد من الذاتية ويستقل عن أسلوب صاحبه.

فالترجمة الحرفية للكلمات العادية، لا تعدو فى الحقيقة أن تكونَ مجرد نقل لأساليب النقاد الغربيين، وليس ترجمة للمصطلح النقدى، فيجد الناقد نفسه سالكاً مسلك غيره من النقاد، يقتفى أثر أساليبهم.

وهكذا، بدلاً من أن يتعامل القارئ مع مصطلح نقدى يحمل دلالة اصطلح عليها فى عرف علماء النقد، يجد نفسه أمام ألفاظ عادية خاصة بناقد معين اقتبسها من الأصل الأجنبى وحاول أن يقدمها إليه كما هى، دون أية محاولة لاستكناه دلالاتها الخفية، الأمر الذى يزيد من غموض وغرابة المصطلح المترجم، إذ هناك من الاختلاف بين دلالات وإيحاءات الكلمات الغربية وما يقابلها فى العربية ما يجعل الوقوف عند المعنى الدقيق أمراً عسيراً.

والمتصفح لمعاجم المصطلحات الأدبية والنقدية، يكتشف مدى شيوع هذه الظاهرة وتفشيها بصورة لافتة للنظر فى الخطاب النقدى العربى، فهذه المعاجم تزخر بعدد كبير من الكلمات العادية، التى وضعت على أنها مصطلحات نقدية مقابلة للأصل الغربى. وهو الأمر الذى وقف عنده الدكتور عبد القادر القط فى محاولة لرصد بعض هذه الكلمات(٥٦)، منها - تمثيلاً لا حصراً - ما جاء فى «معجم المصطلحات الأدبية» للدكتور سعيد علوش(٥٧): الغياب (Absence)، البساطة (Simplicite)، الأدب العام (Litterature Generale) الحركة (Movement)، الشكل (Forme) ، الأدب (Litterature). ومنها أيضاً ما ورد فى كتاب «الأسلوبية والأسلوب» للدكتور عبد السلام المسدى(٥٨): الكيف (qualité)، الإجابة (Response)، رد الفعل (Reaction) ، الفعل (Acte)، التجريد (Abstraction) ، الشحنة (Charge)، الوجود (Existence)، الارتفاع (Hauteur)، الطول (Longueur) ، العمق (Profondeur) ، الغدد (Glandes) الأخبار (Informations). ومنها ما ورد فى ترجمة الدكتور جابر عصفور لكتاب إديث كرزويل (عصر البنيوية)(٥٩): إيديولوجية(Ideology)،

الجماعة (Community)، النزعة السلمية (Pacifism)، الإجماع (Consensus)، البناء الاجتماعي (Social Structure)، العلاقات (Relations)، الكبت (Repression) ، الرمز (Symbol) تشويه (Distortion). وورد منها في كتاب «من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية» لحميد لحمداني(٦٠): راوٍ (Narrateur) وحوار داخلي (Monologue)، ورسالة (Message)، ومنها، أيضاً في كتابه «بنية النص السردي»(٦١): استباق الأحداث (Anticipation)، استراحة (Pause)، استرجاع أحداث الماضي (Retrospection)، شخص (Personne)...

هكذا، أصبحت هذه الكلمات العادية بمثابة المصطلحات الحقيقية في الخطاب النقدي، ومعها فقد النصّ النقدي خصوصيته، وارتدى لبوس اللغة الغامضة فانقطعت صلته بالقارئ، هذا الأخير الذي بقي هائماً في وسط هذا الزخم من الكلمات العادية، التي تحمل خصوصية البيئة التي نشأت فيها، فتحول الخطاب النقدي – والأمر كذلك – «إلى ما يشبه الكيان الغيبي المغلف بالطلاسم والأسرار، فهو مشفر ومرمز ومفكك ومؤسلب ومؤنسن ومتأمثل ومتمفصل ومتموضع ومتسمطق ومسمياً ومنزاح ومنحرف ومتناص!»(٧٢).

مما تجدر الإشارة إليه – والأمر كذلك – أن الخطاب النقدي بصنيعه هذا يكون قد فقد مكانته المعهودة عند المتلقي، أين كان يمثل الواسطة بينه وبين النص الإبداعي؛ إذ بعبور لغة النقد من كونها لغة ثانية إلى لغة أولية جعلها تكسر أبجديات التواصل بين عناصر المنظومة الإبداعية (المرسل، المرسل إليه، الرسالة) ، فالرسالة لم تعد تصل إلى المرسل إليه، بل ضلت الطريق إليه؛ لأنها انغلقت على نفسها واكتفت بنظامها الداخلي، لم تعد تهتم بعنصر التبليغ بقدر ما أصبحت تستوقف الناقد المختص عندها ليستكنه الجوانب الجمالية فيها من خلال أبنيتها، هي، إذاً، رسالة مشفرة ليس في إمكان القارئ البسيط فك طلاسمها، لأنها موجهة من الناقد إلى رفيقه الناقد.

## ٤ - ذاتية المفاهيم الاصطلاحية:

إن هذا الموقف الذى يلمسه الدارس لما يقوم به النقاد، يترجم ـ فى الحقيقة ـ مدى الأزمة التى يتخبط فيها الناقد العربى المعاصر؛ إذ أضحى كل ناقد يحاكم غيره مبطلاً ما يقوم به غيره لا لشىء إلا لأنه (فرونكوفونى) الثقافة، والآخر (أنجلوفونى)، أو لأنه ينزع إلى المصطلح كما ورد فى المناهج الحداثية الغربية، وغيره يبحث عن مقابلات للمصطلحات الوافدة فى مستودع التراث، هى، إذاً، الفوضى وشيوع الغلو والذاتية فى ترجمة المصطلح.

وكأنى بمفهوم «إرادة القوة» الذى أشاعه الفيلسوف الألمانى نيتشه أبى إلا أن يبقى مسعفاً للرحلة فى مسيرتها، فهذه الذاتية لا تعبر عن إرادة الغلبة والتفوق، أو دعوة إلى السيادة والتحكم، تصل – فى النهاية – بالخطاب النقدى إلى أن يكون منحازاً إلى إيديولوجية معينة؛ إرادة القوة المسيطرة، فيكون المصطلح المشاع ضمن دائرة معرفية معينة تعبيراً عن خصوصية ما، أو رؤية معينة، فينشأ التحيز، «إن القوة – إذاً – بوصفها إرادة غلبة وتفوق، وفعل هيمنة وسيطرة، ومقتضى سيادة وتحكيم، بالمعنى المطلق... ينتهى بالخطاب إلى ردة الفعل التى تحمل فى باطنها تلك الإرادة المتحيزة للذات فى لحظتها الفردية والاجتماعية بمختلف ألوان ودرجات ذلك التحيز»(٦٣).

وهذا هو الخطر الذى أشار إليه البحث فى حديثه عن وجوب تفرد المصطلح عن بقية المصطلحات فى الحقول المعرفية الأخرى، وحتى عن غيره فى حقله المعرفى، وهو إذ يقر ذلك، يعطى للمصطلح القوة والسيطرة فى فرض دلالته على مستعمليه، ونموذج (الخليل وعمود الشعر) أبين دليلا على ذلك. لكن إذا ما غاب التوحيد وشاع الاجتهاد الفردى تسود «إرادة القوة»، التى تؤدى إلى التعنت والانغلاق، وكل يتستر تحت مظلة التعدد والاختلاف، وهذا فى غياب الجهود الجماعية التى تعمل على توحيد المصطلح وضبط مفاهيمه.

* * *

## صفوة القول:

إن المصطلح النقدى فى الثقافة العربية المعاصرة يعانى من أزمة حقيقية بقيت مواكبة له منذ أن أعلن انفتاحه على الآخر/ الغرب، وبدت مظاهرها متجلية فى ظاهرة الغموض والإلغاز والخلط، التى وصل إليها الخطاب النقدى، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى تأزم هذا الخطاب، ومدى عجز الناقد العربى عن تحقيق أصالته وتمايزه، بتأسيس مشروع نقدى يقوم على مراعاة خصوصية الحضارة العربية، متبنياً مشروع ثقافة الاختلاف مع الآخر/ الغرب، حتى يتملص من تبعيته.

بيد أن الملاحظ على مشروع الثقافة العربية، على حد قول المفكر حسن حنفى، إنه مشروع يقوم على الترجمة والنقل، مشروع يبدو فيه الغرب مصدراً للمعرفة والإنتاج، علاقته بالغرب، هى علاقة المركز بالأطراف، المركز الذى يبدع والطرف الذى يستهلك(٦٤). وفى غياب المشروع النقدى، الذى ينطلق فى قراءة الثقافة الوافدة وفق الأصول الحضارية، يبقى مشروع تأسيس جهاز اصطلاحى يضم الثقافة العربية مؤجلاً إلى حين، ريثما يتخلص المثقف العربى من عقدة الآخر/الغرب، الذى يرى فيه مركزاً يشع بمختلف صنوف المعرفة، وأنه ذات عارفة غير قابلة لأن تكون موضوعاً للعلم، وبالتالى الانفصال عنه – إجرائياً – ليستطيع نقده بصفة موضوعية، ويصبح هو – أى المثقف العربى ذاتاً عارفة، والغرب موضوعاً للمعرفة(٦٥).

إن التطور الذى وصلت إليه الحضارة الغربية فى بداية القرن العشرين، هال المثقفين العرب، فهمّوا لتدارك نقصهم واللحاق به، فإذا بهم يرتمون فى أحضانه، ظناً منهم بأنه المركز الذى يشع بالثقافة على العالم، أو كما يسميها حسن حنفى «أسطورة الثقافة العالمية» ؛ لأنه، أى الغرب «أوحى إلى الأطراف جميعاً فى آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية بأن الثقافة الغربية هي ثقافة عالمية»(٦٦)، وبالتالى فعداه عدم، لا وجود له إلا فى كنف عباءته، فأقبلوا على الثقافة

الغربية، يترجمون وينقلون مصطلحاتها، متجاهلين الجانب التاريخي لكل ثقافة، فحدثت الأزمة وعمت الفوضى.

وفي غياب المنهج العلمي، الذي يتابع عملية النقل والترجمة، سيطرت الفوضى على جهود النقاد في هذا المجال، وبدت إرادة القوة بصورة لافتة للنظر في ترجمات النقاد، كل ناقد يقرّ بأحقية مصطلحه، وهذا في غياب الجهود الجماعية على مستوى الهيئات والمجامع، والمنهج الذي يوحد هذه الجهود لترجمة المصطلح الوافد. أضف إلى ذلك غياب المترجم المختص، أو كما أسماه توفيق الزيدي، «المصطلحي»؛ إذ من خلال ما تم رصده في النماذج السابقة، تبين أن المصطلح المترجم لا يمت بقريب صلة أو بعيد بالمصطلح النقدي، فهو كلام بسيط لا يرقى إلى مستوى البحث العلمي،وهو ما يدل على مدى تواضع مستوى المترجمين، وعدم إحاطتهم وإلمامهم بالخلفية المعرفية التي يتكئ عليها المصطلح النقدي؛ إذ لو كان ذلك كذلك، لما أقبلوا على الترجمة الحرفية، التي أحدثت نشازاً في لغة النقد، التي اختلطت فيها الدلالة الفنية بالمعنى العادي البسيط.

ترى هل الأجدى – والأمر كذلك – أن يبتعد النقاد عن عملية الترجمة، ويعتمدون في مقابلة المصطلح الوافد على ما يوجد في مستودع التراث؟ أم أن السبب فيما يحدث من خلط وإبهام وغموض يعود إلى الأفراد لا إلى الترجمة نفسها؛ إذ – كما هو معروف – استطاعت الحضارة العربية الوصول إلى أوجها في العصر العباسي بفعل الترجمة، وقد استطاعت أن تحتوي جميع الثقافات الوافدة وقتئذ، فكانت الترجمة، بذلك، عنصراً فعالاً في تلاقح الحضارة العربية بغيرها من الحضارات، فما الذي حدث للثقافة العربية اليوم؟

إن الإحساس بمركزية الثقافة الغربية وعالميتها من لدن المثقف العربي، وغياب فكرة المشروع الحضاري، الذي يعمل على تأصيل الوافد وجعله يتكيف مع التربة التي انتقل إليها، جعل موقف المترجمين منحسراً، حبيس عقدة

التفوق الغربى، وهذا هو الفرق بين الترجمة قديماً، وحديثاً، «بالأمس جابهوا المشكل اللغوى من موقع القوة والتفوق الحضارى، فخلصوا من كل مركب نفسى واليوم نواجهه من موقع منحدر»(٦٧). لذا، فلا يمكن للمثقف العربى المعاصر أن يتحدث عن مدرسة نقدية عربية، أو نظرية نقدية عربية؛ لأن ما تم جلبه من الآخر/الغرب، لا يعدو أن يكون امتداداً أو تكراراً لهوامش النظريات النقدية الغربية، وانعكاساً سريعاً للمعرفة الأجنبية(٦٨).

انطلاقاً من هذا الأفق، يخلص الدارس إلى أن غالبية المصطلحات التى يستخدمها الخطاب النقدى العربى المعاصر - كما ذكر فى غير هذا الموضع - تعبر عن خصوصية الثقافة الغربية، التى تجد أصولها فى الفكر الفلسفى، الذى يعد بمثابة الحقل الذى أينعت فيه المصطلحات النقدية المعاصرة، وأى عزل لهذه المصطلحات عن سياقها المعرفى وإسقاطها على نصوص إبداعية ذات خصوصية حضارية مختلفة عن حضارة المصطلح، أو سوء فهم دلالاتها، يؤدى إلى الوقوع فى الخلط والغموض والإلغاز، وبالتالى الوصول إلى أزمة فى المصطلح، لأن المصطلح ينمو وينشأ فى حقل معرفى معين، يكون بمثابة الراعى الذى يسهرعلى إكساب هذا المصطلح شرعية الوجود فى مجال المعرفة، إلى أن يستقيم مصطلحاً مستوياً على سوقه، فيقذف به فى مجال الاستعمال، حتى يؤتى أكله.

هذا هو الواقع، الذى لا يستطيع أى من النقاد إنكاره؛ إذ أضحت الممارسات النقدية شاحبة، وكأنها ارتدت زياً غريباً عن طبيعتها، فقد أصبح همها هو استعراض أكبر عدد من المصطلحات الأجنبية، حتى ولو كان بطريقة قسرية، يغدو معها النص الإبداعى مسرحاً للتجريب، ويفقد قيمه الجمالية، التى طمستها الجداول والخطاطات والدوائر، وكأن الأمر يتعلق بتجربة إبداعية، وهو ما أدى إلى انسلاخ النقد عن أصول عمله، فوقع الانفصام بينه وبين الإبداع، لا لشيء إلا لأن المصطلح النقدى لم يعد وسيلة لتقريب المعنى، بل أصبح غاية فى حد ذاته، وتحول إلى قضية ترجمة وتعريب، ليس إلا، «يتلقف فيه النقاد ما

يستجد في الغرب من مصطلحات وينقلونها إلى العربية، حتى ولو كانت الأعمال الأدبية التي تنطبق عليها لم تنشأ بعد. ويكتفون في تحديد ما يقصدونه من المصطلحات النقدية التي يستعملونها بوضع المقابل الأجنبي إزاء ما يقترحونه من ألفاظ عربية، ويفسرونها تفسيراً مستقى من المراجع الغربية»(٦٩).

ما تجدر الإشارة إليه، هو أن غياب المنهج القويم، الذي يعمل على ضبط الحدود التي يترجم بها المصطلح الوافد، وهذا في غياب المؤسسة المصطلحية المتخصصة، التي توحد الجهود الفردية، وتكون ما أسماه توفيق الزيدي «المصطلحي»، الذي يكون همه اتباع النصوص النقدية، لضبط الاستخدام المصطلحي فيها؛ إذ لم تتمكن المجامع اللغوية من احتواء الأزمة وإيجاد حلول لها، وبالرغم من محاولاتها للتقليل من حدة الأزمة، إلا أن مساهمتها لا تعدو أن تكون آراء وتوصيات يخرج بها المجتمعون في الملتقيات التي تنظمها، دون أن تكون هناك متابعة، الأمر الذي يقتضي - كما سلف ذكره - تأسيس مؤسسة مصطلحية مختصة.

ومهما يكن حجم الأزمة التي يعانيها الخطاب النقدي العربي المعاصر، فإن الأمر لا يعدو أن يكون حالة مرضية عارضة، قد تصيب أية ثقافة عجز أهلها عن بناء مشروع حضاري يواكب ما جد في العالم من تطور، وحتى يتم تجاوز هذه الحالة، يجدر بأهل الذكر من الباحثين في مجال المصطلحية تشخيص الحالة المرضية التي أصابت المصطلح النقدي والوقوف عند أسباب الداء الحقيقية لوصف الدواء الشافي؛ إذ لا سبيل إلى مصطلح معافى إلا إذا تم تشخيص الأسباب حتى يتم استئصالها من جذورها.

ولعل من أبرز الاقتراحات، التي يمكن اعتبارها سبيلاً للعلاج واحتواء الأزمة التي عصفت بالمصطلح النقدي، جملة من الشروط تكون بمثابة المحك الذي يضبط عملية توليد المصطلح أو ترجمته، والتي يمكن تلخيصها في الآتي:

١ ـ تكوين المصطلحى/ الناقد، الذى يكون بمثابة الخبير فى مجال المصطلحية، يكون همه متابعة توظيف المصطلح فى الخطابات النقدية، هذا المصطلحى/ الناقد، يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الصفات وهى: الممارسة العلمية، إتقان لغة أجنبية أو أكثر، أن يكون ملماً بجميع الاقتراحات والتوصيات التى قدمتها اللجان العلمية للملتقيات والمنتديات فى لقاءاتها المختلفة، أن يكون ذا حس فنى رفيع حتى يتسنى له فهم خطاب الناقد حول النص الإبداعى، ومن ثم معالجة الاستخدام المصطلحى داخل الخطاب النقدى.

٢ ـ التعامل بحذر مع المصطلح الوافد، لا لأجل مقاطعته وتهميشه، بل اللجوء إلى آليات النبش والحفر فى الخلفيات الفكرية والمعرفية التى تصدر عنها هذا المصطلح، والعمل على تهيئة تربة الثقافة العربية وتقليبها لتأصيله، والاعتناء به حتى يخضر ويؤتى ثماره، فدفعه إلى الاستعمال ليتفاعل مع المصطلح الموجود فى الثقافة العربية، وكأنهما من أصل وضع واحد، مع الحرص على أن لا يكون هذا المصطلح معادياً للأصول الثقافية؛ العقدية، والاجتماعية، والأخلاقية، كما هو الحال للكثير من مصطلحات الحداثة النقدية، التى تعود فى أصولها الفلسفية الغربية، وإذا اقتضت الضرورة استخدامه كوعاء – مع ما فى ذلك من خطر – يحمل المضامين التى تلائم النصوص الإبداعية، ذات الخصوصية الحضارية العربية، وإهمال محتواه، المنافى لخصوصية الحضارة العربية.

٣ ـ تقليب تربة التراث، فى محاولة لإجراء عملية استقراء للاستعمال الاصطلاحى عند القدماء ، وتتبع التطور التاريخى للمصطلحات، دونما قدح أو تمجيد، وإنما اللجوء إلى النقد الموضوعى، الذى يقضى على عقدة تضخم الأنا. وهذا قصد إجراء مقارنة بين حالة المصطلح قديماً وحديثاً؛ إذ ما تم رصده من خلال استعراض بعض المصطلحات فى الثقافة

العربية، والثقافة الغربية، تبين أن النقاد العرب انزاحوا فى توظيف المصطلح عن الأصول التى نشأ فيها، الأمر الذى أدى إلى ضمور المحمول الدلالى العربى وسيادة نظيره الغربى. هذا الإجراء يعين الباحثين على استكناه الفروق الموجودة بين الثقافتين العربية والغربية، وبالتالى رسم الحدود التى يتحرك فيها المصطلح الوافد، وكذا تنمية المصطلح العربى الأصل، وجعله يتلاءم والجديد فى مسرح المعرفة النقدية.

٤ ـ العمل على إنتاج المصطلح النقدى، بدلاً من جلبه من الحضارة الغربية، ولا يتسنى للباحثين فى مجال المصطلحية القيام بذلك إلا إذا أدركوا أصالتهم، وتميزهم عن الآخر/ الغرب، وذلك بالقضاء على أسطورة عالمية الثقافة التى أشاعها الغرب/المركز، والتعامل معه كمعرفة قابلة للدراسة والنقد، لا كذات عارفة متعالية، تشع على غيرها بالمعرفة، فلا يكتفون بالنقل والترجمة والاستهلاك، بل بالنقد والإنتـــاج، والإبداع، ولا يكون ذلك كذلك، إلا بالثقة فى النفس والقضاء على وهم الدونية للذات والتفوق للآخر.

والبحث إذ يقدم هذه الاقتراحات، لا يدعى أنه أحاط بأزمة المصطلح فى النقد العربى المعاصر، ووصف الدواء الشافى لها؛ إذ الأزمة عميقة الغور بحيث يصعب على أى باحث الإلمام بها، بل حسبه، أنه لامس الأزمة ووقف عند أسبابها، وما قوله إلا رأى من بين آراء سبقه إليها غيره من أهل الاختصاص، وهو إذ يفعل ذلك، يؤمن بقيمة الاجتهاد الفردى، لكن فى إطار التوحيد، الذى يسهم فى تأسيس مشروع حضارى عربى متميز، بعيداً عن التشرذم، الذى يبقى الثقافة العربية تابعة للآخر.

# هوامش الفصل الأول

(١) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دارالفكر، بيروت، (د.ت)، مادة صَلَحَ.
(٢) ابن منظور: معجم لسان العرب، دار صادرللطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥، مادة صلح.
(٣) المعجم الوسيط: مادة صلح.
(٤) عبد السلام المسدى: قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤، ص١١.
(٥) صلاح فضل: إشكالية المصطلح الأدبى بين الوضوح والنقل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد خاص، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م، ص ٥٩.
(٦) قاسم محمد المومنى: ما هو المصطلح؟ المصطلح النقدى فى النقد المقارن خاصة، مجلة «الفكر العربى المعاصر»، مركز الإنماء القومى، بيروت/باريس، ع ١٠٢، ١٠٣ـ ١٩٩٨، ص ٧٩.
(٧) رضوان بن شقرون: إشكالية المصطلح فى النقد الإسلامى الحديث، مجلة «كلية الآداب والعلوم الإنسانية»، فاس، المغرب، عدد خاص، ١٩٨٨، ص ٨٧.
(٨) فاضل ثامر: اللغة الثانية (فى إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى العربى الحديث)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ص ص ١٧٢، ١٧٣.
(٩) محمد إقبال عروى: جمالية الأدب الإسلامى، ص ٢٣١، نقلاً عن: أحمد رحمانى: الخلفية الفكرية للمصطلح فى العلوم الإنسانية والشرعية، مجلة «الإحياء»، باتنة، الجزائر، س١، ع١، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م، ص ٢٢.
(١٠) أبو القاسم الآمدى:الموازنة بين أبى تمام والبحترى، ص ٢٥٨، نقلاً عن: د. صالح غرم الله زياد: المصطلح الأدبى بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ (بعض مصطلحات الشعر العربى لدى القدامى- نموذجاً)، مجلة «عالم الفكر»، الكويت، م ٢٨، ع٣، يناير/مارس، ٢٠٠٠، ص ١٠٦.
(١١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبى عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨، ص ٦٨.
(١٢) صالح غرام زياد: المصطلح الأدبى بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ، ص ١١٤.
(١٣) عبد القادر القط: قضية المصطلح فى مناهج النقد الأدبى الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمى، جامعة الكويت، س١٢، ع٤٨، صيف ١٩٩٤، ص١٠٢.
(١٤) محمود الربيعى: النقد والحداثة مع دليل ببليوجرافى، عرض ومناقشة مجلة فصول ـ الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة، م٥، ع١ ١٩٨٤، ص ٢٣١.
(١٥) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنيوى فى نقد الشعر العربى وـ مؤسسة علوم القرآن. عجمان. دار ابن كثير. دمشق. بيروت. ط١، ١٩٩٢ ص٣.

(١٦) عبدالسلام المسدى: المصطلح النقدى. مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس ١٩٩٤، ص١١.
(١٧) المصدر نفسه ص ١٢.
(١٨) عبدالسلام المسدى: النقد والحداثة ـ دار الطليعة ـ بيروت. لبنان ط١، ١٩٨٣. ص١٦.
(١٩) توفيق الزيدى: فى علوم النقد الأدبى، قرطاج ٢٠٠٠، تونس، ط١، ١٩٩٧م، ص ٣٢.
(٢٠) محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعى)، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٥.
(٢١) توفيق الزيدى: المصدر السابق، ص ٤٣.
(٢٢) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
(٢٣) توفيق الزيدى:المصدر السابق، ص ٤٤.
(٢٤) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
(٢٥) فاضل ثامر، المصدر السابق، ص ١٧٤.
(٢٦) عبد السلام المسدى: قاموس اللسانيات، ص ص ٥٥، ٥٦.
(٢٧) عبد السلام المسدى: المصطلح النقدى، ص ٢١.
(٢٨) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ص٩٧، ٩٨.
(٢٩) أقصد على سبيل المثال لا الحصر:
ـ درس فى السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالى: دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
ـ محاضرات فى السيميولوجيا، محمد السرغينى، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
(٣٠) السيميوطيقا: مفاهيم وأبعاد، أمينة رشيد، فصول، مج١، ع٣، ١٩٨١، ص ص ٤١، ٥٣.
ـ سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، فريال جبور غزول، فصول، مج٦، ع٤، ١٩٨٦، ص ص ١٦٧، ١٧٩.
(٣١) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب العربى، تونس، ط٢، ١٩٨٢، ص ص ١٨١، ١٨٢.
(٣٢) عبد الملك مرتاض: النص الأدبى من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٣، ص ٢١.
(٣٣) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٢.
(٣٤) رولان بارت: مبادئ فى علم الأدلة، ترجمة: محمد البكرى، ١٩٨٦.
(٣٥) ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
(٣٦) محمد مفتاح: فى سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢.
(٣٧) يمنى العيد: فى معرفة النص، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٩٩، ص ص ١٢٦، ١٢٧.
(٣٨) عبد السلام المسدى: المصطلح النقدى، ص ١١٢.

(٣٩) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٣، ١٩٩٣، ص ص ٤٢، ٤٣.

(٤٠) سيزا قاسم: حول بويطيقا العمل المفتوح (قراءة فى اختناقات العشق والصباح لإدوار خراط)، فصول، مج٤، ع٢، ١٩٨٤، ص ص ٢١٨، ٢٤١.

(٤١) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، ص ٢٢٩.

جان لوى كابانس: النقد الأدبى والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص ٩٤.

(٤٢) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ١٨.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ص ١٩، ٢٠.

(٤٤) قاسم محمد المومنى، المصدر السابق، ص ٨٢.

(٤٥) عبد السلام المسدى: المصطلح النقدى، ص ٩٣.

(٤٦) أما الكتب المترجمة:

- جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

- تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

- باختين: شعرية دوستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، بغداد/الدار البيضاء، ١٩٨٦.

أما الكتب الموضوعة:

- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥.

- كمال أبو ديب: فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

- شربل داغر: الشعرية العربية (تحليل نصى)، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

(٤٧) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، ص ص ١٦٢، ١٦٣.

(٤٨) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صفر ١٤١٣هـ، أغسطس/آب ١٩٩٢م، ص ٦٣.

(٤٩) عبد القادر القط: قضية المصطلح فى مناهج النقد الأدبى الحديث، ص ١٠٥.

(٥٠) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص٣٦١.

(٥١) عبد السلام المسدى: المصطلح النقدى، ص ١١٩.

(٥٢) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل. النادى الأدبى الثقافى، جدة، ط١، ١٩٩٤.

(٥٣) فاضل ثامر، المصدر السابق، ص ٤١.

(٥٤) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة «فصول»، مج٧، ع٣، ٤، إبريل/سبتمبر، ١٩٨٧، ص ١٠١.

(٥٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٥٦) بكرى الشيخ أمين: التعبير الفنى فى القرآن، دار الشروق، بيروت/القاهرة، ط٤، ١٩٨٠، ص ٢١٥.

(٥٧) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، المصدر السابق، ص ١٠١.

(٥٨) بكرى شيخ أمين، المصدر السابق، ص ٢١٥.

(٥٩) سيد قطب: النقد الأدبى (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، بيروت/القاهرة، ط٦، ١٩٩٠، ص ٨٢.

(٦٠) عبد االقادر القط، المصدر السابق، ص ٩٩.

(٦١) المصدر نفسه، ص ص ١٠٠، ١٠١.

(٦٢) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٥.

(٦٣) عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب.

(٦٤) إديث كرزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور،عيون، المغرب، ١٩٨٦، ص ٢٦٣ وما بعدها.

(٦٥) حميد لحمداني: من أجل تحليل سوسيو بنائى، منشورات الجامعة، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٥.

(٦٦) حميد لحمدانى: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩١.

(٦٧) عبد القادر القط، المصدر السابق، ص ١٠٢.

(٦٨) صالح غرم الله زياد، المصدر السابق، ص ١١٠.

(٦٩) حسن حنفى: علم الاستغراب ما هو؟، مجلة «الكرمل»، ع ٤٥، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٣٤.

(٧٠) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(٧١) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٧٢) عبد السلام المسدى: قاموس اللسانيات، ص ٢٦.

(٧٣) عبد الله العشى: الترجمة إلى العربية من منظور حضارى، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع ٢، ديسمبر، ١٩٩٤، ص ٧٦.

(٧٤) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، المصدر السابق، ص ١٠٣.

# الفصل الثانى

# المصطلح النقدى فى الثقافتين العربية والغربية

إن آلية النبش والحفر في الخلفيات المعرفية للمصطلح النقدى فى الثقافتين: العربية والغربية، تتيح للباحث فرصة الوقوف عند المنظومة المرجعية التى يستمد منها المصطلح وجوده، كما تسهم فى الكشف عن مدى الاختلاف الموجود بين الحقول المعرفية التى احتضنت المصطلح النقدى فى الثقافتين، العربية والغربية، الأمر الذى يؤكد مدى ارتباط المصطلح النقدى بحقله المعرفى الذى يصدر عنه، فإن خرج عن هذا الأصل أصابه الإبهام والخلط، وتسللت إليه دلالات غريبة عليه، قد تعرضه إلى التراجع، وتحجبه عن الظهور فى سوق الرواج، ليصبح المصطلح، والأمر كذلك، مهدداً بالانقراض.

ولو رام أى دارس تقصى الأسباب الكامنة وراء هذا الضمور للمصطلح النقدى الأصل وشيوع غيره من الثقافات الأخرى، لتبين له، أن الأمر يعود، فيما يعود، إلى سيطرة الثقافة الغربية «ثقافة المركز»، التى تسللت إلى الثقافة العربية، مقتحمة الحقول المعرفية التى تعمل فيه المفاهيم الاصطلاحية، فارضة

سياقاتها الفكرية والمعرفية، الأمر الذى أفضى إلى ضمور الدلالة الأصلية للمصطلح الأصل، كما نشأ فى أرض النشأة، وشيوع المصطلح للدلالة الغربية.

وسعياً لكشف هذه الظاهرة؛ ظاهرة سيطرة المحمول الغربى فى المصطلح النقدى العربى، يطمح الباحث إلى النبش والتنقيب فى الدلالات اللغوية والاصطلاحية لثلاثة من أكثر المصطلحات شيوعاً فى الممارسات النقدية، ألا وهى «النص، الخطاب، التأويل». كما يعمل الباحث على الوقوف عند الحقول المعرفية التى تنحدر منها هذه المصطلحات فى الثقافتين، وهو إذ يفعل ذلك يروم تتبع مسيرتها فى سياقها التاريخى الذى نشأت فيه، حتى يتسنى له كشف الانزياح الدلالى الذى لحق بها، إثر اختلاطها بغيرها من الدلالات خارج أصولها فى أرض النشأة.

ولا يعدو هذا العمل ـ فى الختام ـ أن يكون إلا تعرية للمركزية الغربية، التى تتستر وراء المظهر الثقافى، محاولة تذويب المحمول العربى، وإزاحته عن سياقه المعرفى الذى تشكل فيه، وفرض نموذجها، الذى تزعم أنه الأليق فى مجال المعرفة الإنسانية، التى لا تنحصر فى أحادية الثقافة أو خصوصية الحضارة، بل إن المعرفة عالمية، وما على الثقافات إلا أن تنخرط فى منظومة المعرفة الغربية، ولا يكون ذلك إلا بتجردها من أصولها وخصوصياتها وتذوب فى ثقافة المركز.

## أولاً: مفهوم النص فى الثقافتين:

### ١- فى الثقافة العربية:

إن عملية التنقيب فى المعاجم العربية عن مفهوم مصطلح «النص»، تفضى بصاحبها إلى نتيجة مؤداها، أن هذا المصطلح يحيل حيثما ورد إلى معنى مشترك، ألا وهو الظهور والارتفاع[١]. وتشترك الدلالة اللغوية مع الدلالة الاصطلاحية، أو قل هى التى غذتها، ففى حقل الأصول يحيل معنى النص

على «ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، قيل ما لا يحتمل التأويل»[٢]. هذا المفهوم يجعل الدلالة اللغوية ألصق بالدلالة الاصطلاحية، بحيث يغدو من الصعوبة التفريق بينهما، فالنص، انطلاقاً من هذا المعطى ـ هو الشيء الموصوف بالظهور والوضوح، والذى لا يحتمل إلا معنى واحداً، الأمر الذى يجعله بعيداً عن الإبهام والإلغاز.

وغير بعيد عن هذا المعنى يؤسس الإمام «أبو حامد الغزالى» رأيه الأصولى فى معنى النص، فهو ذلك «الذى لا يحتمل التأويل»[٣]. ولعل هذا ما دفع بعلماء الأصول إلى القول، لا اجتهاد مع النص[٤]، وهم يقصدون بذلك القرآن الكريم والحديث الشريف. وقد ازدحمت كتب الأصوليين بهذا المفهوم، ولا يكاد الدارس يجد خلافاً بينهم فى تحديد مفهوم النص.

هكذا، وانطلاقاً من هذا الأفق، فى تحديد دلالة مصطلح «النص» لغة واصطلاحاً، بدا واضحاً أنه لا يحيل على فن القول الأدبى (الإنشائى)، الذى يعد ضرباً من الكلام، وإنما يحيل على ذلك الضرب من الكلام الخبرى، حيث يكون التحديد فيه ظاهراً لا لبس فيه.

هذا التحديد من لدن الأصوليين فى الثقافة العربية، يجعل معنى «النص» مقيداً بجملة من الشروط الصارمة، تجعل أية محاولة لنقل المفهوم إلى حقل الإبداع الأدبى أمراً مستعصياً قد يجر صاحبه إلى الوقوع فى التناقض، مثلما هو حال الحداثيين العرب اليوم، فقد ظهر مفهوم «النص» فى الثقافة العربية، وظل يوجه فعالية الوصف والاستقراء والتحليل، فيما يتصل بأدلة الأحكام من قرآن وحديث، ولم يقيض له، بسببهما، كونهما «نصين» مقدسين، أن يمتد، ليشمل حقل الأدب، الذى ظل بعيداً، كونه ضرباً من «الإبداع»، الذى لا ينهض على أصل، ويصعب تعيين المقاصد فيه، وتحديد المرامى المقصودة إلا على سبيل الاحتمال والتأويل»[٥].

## ٢- فى الثقافة الغربية:

تحيل الدلالة اللغوية لمصطلح «النص Texte» فى الثقافة الغربية على معنى «النسـيج»[٦]، مع كل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة «فى المجال المادى الصناعى، وقد نتج عنها اشتقاقات لا تخرج عن هذا المعنى الأصلى، ثم نقل هذا المعنى إلى نسيج النص، ثم اعتبر النص نسجًا من الكلمات وإن العلاقة لبينة فى هذا النقل، فإذا كان النسيج المادى يتكون من السدى واللحمة والمنوال... فإن النص يتكون من الحروف والكلمات المجموعة بالكتابة»[٧]. أما دلالته الاصطلاحية، فتحيل على «سلسلة من ملفوظات لسانية تؤلف تعبيراً حقيقياً، سواء أكان مكتوباً أم شفاهياً»[٨].

لا يوجد تباعد بين الدلالة اللغوية لمصطلح النص والدلالة الاصطلاحية فى الثقافة الغربية، فالمعنى المعبر عنه، يحمل دلالة التشابك والتلاحم، وقد بين الدكتور «محمد مفتاح» كيف أن كلمة «نسيج» التى تعود فى أصولها إلى المجال الصناعى، قد استطاعت أن تكتسب الدلالة نفسها فى حقل المعرفة النقدية. ولعل ما ساعد على تأكيد هذه الدلالة فى الثقافة الغربية، هو بروز «علم الكتابة»، الذى أشاع النص ـ الجسد، الذى يدرك بحاسة البصر، يقول بول ريكور: «لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة»[٩].

فالكتابة هى الشاهد الوحيد على تجدد النص؛ إذ كلما كتب النص من قبل قارئه، أثبت مدى تشابك لحمته وتمنعه فى الإفصاح عن الدلالة كاملة، لتبقى الدلالة مؤجلة إلى حين قيام نص ـ نسيج جديد يتأسس من علاقته بالنصوص ـ الأنسجة التى سبقته، والتى لم تولد بعد، وفى هذا الصدد يؤكد بارت: «... فإنه ـ أى النص ـ يشاطر الأثر الأدبى هالته الروحية، وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة [النص المكتوب] ربما لأن مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطاً فهو إيحاء بالكلام ويتشابك النسيج [اشتقاقيا]«نص» يعنى [نسيجًا]»[١٠].

ولعل هذا ما دفع ببارت ودريدا وكريستيفا، إلى إشاعة مفهوم «التناص»، أى تداخل النصوص وتشابكها فيما بينها، بحيث يصعب معها القبض على الدلالة، وقد حاولوا ـ تأكيداً لمشروع النص ـ النسيج ـ إشاعة مفهوم «الكتابة» وراحوا يفرقون بين ما أسموه «نصوص قرائية» «ونصوص كتابية»، فالأولى تستهلك بمجرد قراءتها فى حين أن الثانية متجددة بفعل الكتابة فى كل لحظة مع القارئ المبدع، الذى يعيد كتابة النص من جديد فى كل عملية قراءة.

فهو ـ أى النص ـ لغة منزاحة عن المألوف متجاوزة لنفسها، أو كما يقول جون كوهين: «.. انزياح محدود ومتوقع يجعل من الأسلوب لغة أخرى داخل اللغة العامة»(١١). أو هو مرتبة، على حد تعبير المسدى، «تتمثل فى حصول الحداثة عند مضمون النص الأدبى وذلك بأن يخرق الأديب العرف السائد فى توظيف الفن القولى بأن يحمله رسالة لم تعهد بها السنن القائمة فيتمرد النص على القيود المهيمنة على دلالة الأدب، فيكون الإبداع مزدوج الوظيفة: هو إبداع فى الفن بوصفه قولاً، وهو إبداع فى الحداثة بوصفه عدولاً عن المطرد وكسراً للنمط السائد»(١٢). هذا الانزياح عن المألوف هو الذى يعطى للنص ميزة الانغلاق على نفسه، والاستقلالية عن غيره من الكلام في الاستعمال العام.

إن مفهوم النص، قبل صعود نجم اللسانيات فى القرن العشرين، لم يكن إلا ميداناً للدرس الأدبى، يخضع للأحكام الماقبلية المعيارية، والصراعات الإيديولوجية، وكذا الذاتية المفرطة، لكن انزاح عن هذه المعيارية بدخول اللسانيات إليه، فغدا معها فلوتاً، أعتق نفسه من أقرب الناس إليه، كاتبه. فتحرر من كل السلطات، إلا سلطته على نفسه، ومن كل رقابة، إلا رقابة معجمه الداخلى، الذى يعد بمثابة النظام الذى يقوم عليه، أو كما يقول المسدى: «النص الأدبى يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية، فيكون سياقه الداخلى هو المرجع لقيم دلالته، حتى لكأن النص هو معجم لذاته»(١٣).

هكذا، يتبين من هذه الوقفة، أن هناك اختلافاً بيناً بين مفهوم النص في الثقافة العربية والثقافة الغربية، فهو في الثقافة العربية يعني البروز والظهور، أما في المجال الثقافي الغربي فهو النسيج، والنص في المجال الثقافي العربي هو الذي لا يحتمل التأويل، في حين لا يكون النص كذلك في الثقافة الغربية إلا إذا كان فلوتاً يصعب على القارئ القبض على الدلالة فيه أي القابل للتأويل اللامتناهي.

## ثانيا: مفهوم الخطاب في الثقافتين:

### ١ـ في الثقافة العربية:

يعد مصطلح «الخطاب» من المصطلحات التي ارتبط ظهورها في الثقافة العربية بحقل علم الأصول؛ إذ لا يكاد يخرج عن الدلالة التي اكتسبها في هذا الحقل، بل إنه أصبح مقيداً ومحصوراً في أفق الحقل الذي ينتمي إليه. ولا يخفى على المتصفح للدراسات الأصولية مدى ضخامة الموروث الأصولي، الأمر الذي يجعل معه من الصعوبة تحديد استعمالات هذا المصطلح، كما كان لتعدد وجهات النظر لهذا الموروث دور في عدم القدرة على حصر دلالاته؛ فحقل الأصول ارتبطت به الكثير من قضايا الثقافة العربية الإسلامية في مجالات علوم القرآن والحديث واللغة وعلم الكلام.

وبفعل التطور الحضاري الحاصل أصبح هذا الحقل ملتقى الصراعات الفكرية والمذهبية، وهو يعد ـ بعد ذلك ـ الدائرة التي تمحورت حولها قراءات كثيرة عنيت بالثقافة العربية بصفة عامة، تاركاً بصماته في المنظومة الاصطلاحية التي تتوسل بها في إجراءاتها الوصفية أو التحليلية. وما «الخطاب» والأمر كذلك إلا أحد أبرز النماذج الدالة على الأثر الذي تركته الأصول في توجيه مفهوم المصطلح (١٤).

إن مصطلح «الخطاب» حيثما ورد في تلافيف المعجم العربى، فهو يحمل معنى «الكلام»(١٥). وقد اكتسب هذه الدلالة من السياق الذى ورد فيه في القرآن؛ إذ يقول الله تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ۝٢٠﴾ [ص، الآية: ٢٠]، وقال تعالى: ﴿فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾ [ص، الآية: ٢٣].

يرى صاحب الكشاف أن قوله تعالى: (فصل الخطاب) إنما هو «البين من الكلام الملخص الذى يتبينه من يخاطب به، لا يلتبس عليه»(١٦)، أى هو الكلام المبين الذى لا يحتمل التأويل، ويجتنب الغموض والإبهام واللبس. هكذا، وانطلاقًا من هذا المفهوم، الذى أقره حقل الأصول ـ قديمًا ـ لمصطلح «الخطاب»، يمكن القول، إن هذا المصطلح واضح الدلالة لا يشوبه اللبس والغموض، لكن بمجرد أن يزحزح عن الحقل الذى تشكل فيه واكتسب هذه الدلالة القارة الواضحة، ومحاولة شحنه بدلالات دخيلة إلا وفقد ذلك الوضوح الذى اكتسبه فى حقله الأصل، لا سيما ذلك المحمول الدلالى الوافد إلى الثقافة العربية من الغرب؛ إذ تسلل هذا المحمول الغربى داخل ثنايا الشبكة الاصطلاحية لمفهوم «الخطاب» العربى، واستطاع، منتهجًا التقويض وسيلة، أو كاد أن يهدم المفهوم الأصل ليعيد تأسيس مفهوم جديد للخطاب ينطلق من المحمول الدلالى الغربى.

هذا التداخل فى الأنساق الثقافية؛ العربية والغربية، الحاملة لمصطلح «الخطاب» أثارت الفوضى داخل المنظومة الاصطلاحية الأصلية، فتوارت الشبكة الدلالية الأصل لتسود شبكة دلالية غريبة المنبت، تنتمى إلى نسق ثقافى مغاير للثقافة العربية.

## ٢ـ فى الثقافة الغربية:

اعتنى الغربيون بمفهوم الخطاب منذ البدايات الأولى لنشأة الفلسفة عند الإغريق، ويرجع الدارسون فضل الاهتمام، من الفلاسفة، بمفهوم الخطاب إلى أفلاطون، الذى قام بمحاولة جادة لتحديد المفهوم للخطاب، مستنداً فى شحنه بدلالته الخاصة على معايير منطقية عقلية مضبوطة[١٧]، وهو إن دل على شىء فإنما يدل على مدى الوعى الذى كان حاصلاً فى الفكر اليونانى، وكيف استطاع الفلاسفة تأسيس العقل الغربى (اللوغوس)، بدءاً من إزاحة المفهوم الأصلى الذى وضعه الحكماء الطبيعيون قبل أفلاطون للعقل. هذا العمل الذى قام به الفلاسفة يعد البيان التأسيسى لمفهوم «الخطاب»، أى إدخال عنصر المنطق فى تحديد مفهوم العقل (اللوغوس)، فأصبح العقل ـ والحال هذه ـ يعنى «الخطاب» أو «الكلام»، بعد أن كان عند الحكماء الطبيعيين المقابل لمفهوم «الكل» أو «الجمع»[١٨].

وقد أصبح «الخطاب» فى العصر الحديث موضع اهتمام الفلاسفة والمفكرين الغربيين؛ إذ خصه المفكر الفرنسى «ميشيل فوكو» بالعناية والاهتمام، محاولاً الوقوف على أبرز المعالم والأسس التى قام عليها العقل الغربى (اللوغوس) قصد تقويضها، وتعرية أنساقها المتشابكة، التى أغلقت باب الحرية أمام الإنسان وجعلته حبيس العقل ـ النسق.

ينطلق فوكو فى تعريفه للخطاب من تحديد جملة من الشروط، بحيث إذا توفرت سهل إبراز ما يكون الخطاب منطوقاً فيه، أى ذلك المجموع أو الكل الذى يوجد فيه المنطوق، ولا تظهر فرادته إلا ضمن إطار هذا الكل، ليصل الخطاب إلى التشكل، انطلاقاً من انتظام المنطوق داخل ذلك الكل، الذى يعد بمثابة التشكيلة الخطابية[١٩]. هكذا. وانطلاقاً من هذا الأفق، فإن الخطاب «يتحدد بوصفه منظومة من القواعد التى تميز مجموعة من المنطوقات التى

تنتظم داخل الممارسة الخطابية، وهو منظومة تسمح بتكوين مواضيع البحث، وتوزيعها، وتحدد أنماط القول، ولعبة المفاهيم والاحتمالات النظرية»[٢٠].

وقد أسس فوكو نظرته على ثنائية «الكلمات والأشياء»، حيث يكون الخطاب مسرحاً للاختلاف بين الثنائية، لا يفضى الصراع بينهما إلى مواجهة حاسمة، بقدر ما هو دعوة إلى التفاعل الجدلى، ولعل هذا ما جعل فوكو يقر بما أسماه مفهوم «التمثيل»، الذى يعد المحور الذى تدور فى فلكه الرؤية الفوكوية، التى بلورها بصورة لافتة فى كتابيه: «حفريات المعرفة»، «الكلمات والأشياء».

يستند فوكو فى دراسته على أساس منهج المقارنة بين منهجيتين: «تحليل الفكر وتحليل الخطاب»؛ إذ يرى بأن «تحليل الفكر» يعمل على استخراج الدلالة الخفية القابعة وراء المعنى المجازى، فهو يبحث عما وراء الخطاب، ويهدف إلى كشف وتعرية المسكوت عنه من خلال المقول فعلاً، أى البحث عن طبقات الغياب من خلال علامات الحضور. أما «تحليل الخطاب»، فيختلف عمله عن ذلك؛ إذ ينظر إلى العبارة على أنها غاية فى حد ذاتها مكتفية بنفسها لا تحتاج إلى غيرها، لذا فالتحليل ـ والأمر كذلك ـ يتركز على العلاقات القائمة بين العبارات ومدى الترابط الموجود بينها، ليصل فى الأخير إلى تحديد نظام الخطاب كله. فيكون الهدف من تحليل الخطاب إبراز فرادته ومدى إحكام نسيجه المترابط، الذى يعتمد على علاقات الترابط والنظام الداخلى له، وقد وضع فوكو لضبط تلك العلاقات أربعة أسس هى:

١ـ إن العبارات المختلفة الأشكال والمبعثرة فى الزمان، تشكل مجموعاً واحداً، إذا كانت ترجع بصورة أو بأخرى إلى ذات الموضوع وتحيل عليه.

٢ـ إنه لتحديد مجموعة من العلاقات بين عدد من العبارات، لابد من التركيز على شكلها، ونمط تسلسلها وترابطها.

٣ـ البحث فى إقامة مجموعة من العبارات عن طريق تحديد نظام المفاهيم الدائمة والمتناسقة.

٤ـ وأخيراً، من أجل تجميع العبارات فى وحدات حقيقية، ينبغى وصف تسلسلها وتتابعها، ووصف أشكال التوحيد التى تظهر بها؛ كوحدة المضامين الفكرية وتماثلها وثباتها(٢١).

هكذا، يبدو فوكو من خلال دعاويه هذه من المؤسسين للمفهوم البنيوى؛ إذ تعنى حفريات المعرفة عنده بالخطاب بعيداً عن المؤثرات الخارجية التى أسهمت فى تشكيله، كما لا يهتم بالدلالات المضمرة القابعة خلف الخطاب، بل يركز عمله على إبراز القواعد التى تستند عليها الخطابات، فى محاولة للإحاطة بها، قصد الوقوف عند الفوارق والاختلافات الموجودة بين صيغ الخطاب ومظاهره. هذا ما يجعل الحفريات التى يقوم بها فوكو بعيدة عن الدراسات النفسية والاجتماعية، التى تبذل قصارى جهدها فى استكناه ما خفى من الدلالة داخل نص الخطاب، بل إنها رحلة استكشافية لأنماط الممارسات الخطابية وقواعدها الموجهة للآثار الفردية، إنها، كما يخلص إلى ذلك فوكو «تحويل منظم لما كتب، وهى أخيراً، ليست عودة إلى سر الأصل ذاته، بل وصف منظم للخطاب، يجعل منه موضوعة قائمة بذاتها»(٢٢).

بهذا البيان التأسيسى، يكون فوكو قد وضع يده على الخيوط الرئيسية التى أسس بها العالم السويسرى «دو سوسير» اللسانيات الحديثة؛ إذ يفضى البحث، انطلاقا من حفريات المعرفة، إلى إلغاء تمثيل الكلمات للأشياء، فتصبح الكلمات لا تعنى شيئاً، الأمر الذى يجعل من الخطاب لا يحيل على أى مرجع أو مركز إحالى يرتكز عليه، بل إن النظام الداخلى لهذا الخطاب هو الذى يقوم بعملية التأطير، فيكون معجماً لذاته مكتفياً بالصلات التى تربطه مع غيره من الأنظمة والأنساق، فيكون الخطاب ـ انطلاقاً من هذا الأفق، ممثلاً لغوياً للبنية

الثقافية للحقبة التى أنتج فيها. ولعل هذا ما دفع بفوكو إلى القيام بعملية استقصاء شامل لخطابات الثقافة الأوروبية فى ثلاث حقب متفاوتة، هى: عصر النهضة، العصر الكلاسيكى، القرن التاسع عشر.

ليصل فوكو بعد كل هذا إلى أن الخطاب «هو ميدان التحليل، وهو ضرب من تضافر الإشارات، تكون اللغة فيه عنصراً تمثيلياً بين عناصر إشارية أخرى»(٢٣)، فالأصل بالنسبة إليه، هو الكلام المكتوب لا المنطوق، وليس العكس مثلما يعتقد الكثير؛ إذ يقول: «ما وضعه الله فى العالم، هو الكلمات المكتوبة، عندما فرض آدم على الحيوانات أسماءها الأولى، لم يفعل سوى أن قرأ هذه العلامات المرئية الصامتة، وقد عهد الشريعة إلى ألواح مكتوبة لا إلى ذاكرة البشر، والكلمة الحقة يجب العثور عليها فى كتاب»، فقد حلَّ ـ حسبه ـ الكتاب محل الذاكرة، وحل الخطاب محل الإنسان، لأن «المكتوب قد سبق المنطوق دوماً، فى الطبيعة على وجه اليقين، وربما أيضاً فى معرفة البشر، ذلك لأنه ربما كانت قبل بابل، وقبل الطوفان، كتابة مؤلفة من علامات الطبيعة نفسها، حتى إنه ربما كان لهذه الأحرف قدرة التأثير مباشرة على الأشياء، على جذبها أو دفعها وتمثيل خواصها، وفضائلها وأسرارها»(٢٤). وهو ـ فيما يبدو ـ يواصل ما بدأه نيتشه بدعوته إلى «موت الإله»، فالإنسان، والقول لفوكو، من المفاهيم التى ظهرت حديثاً، لذا دعا إلى «موت الإنسان»، لتحل الأنساق والبنى مكانه، وبالتالى إلغاء دوره الفاعل كمؤلف.

وقد كان لصعود نجم اللسانيات فى القرن العشرين، على يد «دو سوسير»، دور فى تغذية الكثير من حقول المعرفة الإنسانية عموماً، وحقل العلوم الإنسانية بصفة خاصة، وقد استفاد النقد الأدبى كغيره من الكشوفات اللسانية، وقد كان لاهتمام اللسانيات بموضوع «الخطاب» بمثابة الجسر الذى يصل بين

اللسانيات والنقد الأدبى؛ إذ أعطى علماء اللسانيات كبير اهتمامهم للخطاب، ومن ذلك الاهتمام ـ الذى جمع بين النظرة اللسانية والأدبية فى الثقافة الغربية ـ مجموعة تعاريف لبعض الباحثين:

١ـ الخطاب عند هاريس، هو «ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل»[٢٥].

٢ـ وهو عند بنفنست: «كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، وعند الأول هدف التأثير على الثانى بطريقة ما»[٢٦].

٣ ـ ويعرفه تودوروف، بأنه «.... مجموع البنيات اللفظية التى تعمل فى كل عمل أدبى»[٢٧].

٤ـ أما فوكو، فيرى بأنه «ممارسات تتكون وبكيفية منسقة الموضوعات التى نتكلم عنها، وبطبيعة الحال، لا خطابات بدون إشارات»[٢٨].

٥ـ ويعرفه جون كارون، فيقول: هو «متتالية منسجمة من الملفوظات»[٢٩].

إن نظرة متفحصة إلى هذه التعاريف، تجعل الباحث يقر متيقناً، أن ثمة هناك سمات مشتركة تجمع بينها، وهو إذ يؤكد ذلك، يبين مدى انغلاق المفاهيم فى الثقافة الغربية على نفسها، حتى وإن بدا الاختلاف فى ظاهر التعريفات، فهو تتلاقى فى نقطة مؤداها، أن الخطاب منظومة لغوية أشمل من الجملة، فهو مجموعة من الجمل المركبة، المؤلفة على نمط يعطيها من الخصوصية ما يجعل الخطاب نسقاً متفرد التأليف والبناء.

كما يلمس الباحث ـ أيضاً ـ تأكيد الباحثين على الجانب اللفظى للخطاب، فهو قائم بين متكلم وسامع، أو مرسل إليه داخل نظرية الاتصال، وهو ما يجعله ألصق بالظاهرة الكلامية، التى ترتبط بالفرد، الذى يسعى إلى إفهام مخاطبة والتأثير فيه، قصد إقناعه والوصول به إلى مرتبة اليقين،.وحتى يحصل

ذلك، على المتلقى أن يستقبل الخطاب فى محاولة لاستكناه الدلالة الخفية فيه، مستعيناً فى ذلك بعناصر أخرى، كالسياق، والشفرة، حتى تكتمل دائرة الاتصال كل هذا يوسع من مفهوم الخطاب ويجعله موضوعاً «لاتعنى به اللسانيات المحضة فحسب. وإنما نظرية الاتصال والسيميولوجيا ونظرية التلقى أيضاً. مما يدل على تعدد المستويات التى ينطوى عليها الخطاب، تبعاً لتوجيه النظر إلى مستوى ما فيه»(٣٠).

هكذا، وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول، إن الخطاب لم يبق فى إطار حدود مركب الجمل أو الملفوظات، كما ذهب إلى ذلك اللسانيون، بل اتسع مفهومه؛ فأصبح خطاباً إشارياً، انزاح عن الكلام الواضح المألوف إلى اللغة الأدبية، الأمر الذى جعله متعدد المستويات، عميق البنى، بل يختلف من جنس أدبى إلى آخر، فهناك الخطاب الشعرى، والخطاب النثرى، والخطاب السردى، والخطاب النقدى، وحتى خارج مجال الأدب، هناك الخطاب الدينى، والخطاب السياسى، والخطاب التاريخى، هذا ما يسمح بأن تقوم نظرية عامة تهتم بدراسة الصلات الموجودة بين أنواع الخطاب داخل الجنس الواحد، وحتى فيما بينها وبين خطابات أخرى(٣١).

هذه النظرية، نظرية الخطاب، هى التى اصطلح عليه النقاد الحداثيون فى أوروبا اليوم، «الشعرية»، أو «علم الأدب»، وهى نظرية تعمل على استقصاء واستنباط القواعد والأسس الداخلية التى يقوم عليها الخطاب الأدبى، أى البحث عن العناصر التى جعلت من النص الأدبى أدباً. وبهذا، يغدو الخطاب «وثيقة تحليلية خصبة، وموضوعاً لنظرية الخطاب. وجعل تلك النظرية تتطور يوماً بعد يوم، بسبب من تطور الأنواع الخطابية، واستكشاف مجاهيل جديدة لم تتجه العناية إليها من قبل فى الخطاب»(٣٢).

## ثالثا: مفهوم التأويل فى الثقافتين:

### ١- فى الثقافة العربية:

أول ما تجدر الإشارة إليه، هو أن مصطلح «التأويلية»، من المصطلحات التى أثارت غير قليل من الاختلاف بين النقاد، فالبعض يفضل مصطلح الهرمينيوطيقا «Hermeneutique» مقابلاً، وهو مصطلح معرب، وهناك من يرفض اللفظ المعرب، بدعوى أن هناك فى مستودع التراث من المصطلحات ما يليق أن يكون معبراً عن المعنى، وهو مصطلح «التأويلية»، يقول الدكتور «عبدالملك مرتاض»: «وعلى أن من النقاد من ترجم هذا المصطلح إلى العربية فى صورته الغربية بكل فجاجة فأطلق عليه «الهرمينيوطيقا» وهو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق فى اللغة العربية، ونحن لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة الثقيلة ما دام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، فلم يبق لنا، إذا إلا أن نستعمل التأويلية مقابلاً للمصطلح الغربى القديم(٣٣).

التأويل من أبرز المصطلحات التى دار حولها جدل كبير بين العلماء المسلمين قديماً، بل يكاد يكون المحور الذى دارت حوله نظريات علماء الكلام، فهو - والحال هذه - علم قائم بذاته، يعرفه أحد العلماء المسلمين، فيقول:«التأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلى إلى ما يحتاج إلى دليل: لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»، وعرفه «الليث» فقال: «التأول والتأويل: تفسير الكلام الذى تختلف معانيه، ولا يصح إلا ببيان غير لفظه»(٣٤).

وهناك من يرى بأن «التأويل» هو المقابل الحقيقى لمصطلح «التفسير»، ويستدل على ذلك بحديث النبى - ﷺ - عندما دعا للصحابى عبدالله بن عباس - رضى الله عنهما - فقال: «اللهم فقهه فى الدين، وعلمه التأويل»، أى التفسير. بيد أن هذا المذهب لا يروق لأبى هلال العسكرى، فهو يميز بين التفسير والتأويل، أما التفسير فهو «الإخبار عن أفراد آحاد الجملة». أما التأويل

فهو «الأخبار بمعنى الكلام(....). وقيل التأويل استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقة»(٣٥).

وهناك من التيارات الإسلامية، قديماً، لا تعترف بمصطلح التأويل، بل ترفضه، وتنعت أصحابه بالتكفير، كالحنابلة والظاهريين، «فقد كان الحنابلة يحاربون كل ميل إلى التأويل، وإن كان قليلاً، كما يمثل ذلك موقفهم من ابن جرير الطبرى. وذهب ابن حزم إلى تكفير من أنكر وجود الجن بتأويل الآيات الواردة فيه تأويلا مجازياً»(٣٦).

أما الفرق التأويلية، فهى كثيرة، منها: الشيعة التى ينتمى إليها الزيدية والإمامية الاثنا عشرية والإمامية الإسماعيلية (الباطنية)، ومنهم الخوارج بطوائفهم: الأزارقة والنجدات، والصفرية، ومنهم الصوفية: النظريون والإشاريون، والفلاسفة والمعتزلة(٣٧). وحتى الفرق التى ناهضت الفكر التأويلى، لم تكن ـ فى الحقيقة ـ إلا تيارات تأويلية أقل توسيعاً لهذا المفهوم، فقد «كانوا مضطرين إلى إعمال بعض التأويل فى بعض الآيات حتى يستقيم معناها مع ما أوصلوه من قواعد، ويستقيم الاحتجاج إلى المذهب»(٣٨).

هذا ما يدفع إلى القول، بأن التأويل كان ضرورة يفرضها النص القرآنى على المفسر حتى يؤسس لما يذهب إليه، إذ لا يعقل أن تكون القراءة حرفية، وإلا لانتفت سمة الأزلية للنص القرآنى، وغاب الإعجاز الذى به يتأسس كيان هذا النص، وأصبح ـ والأمر كذلك ـ نصاً منغلقاً على قراءة معينة تستنزف كل دلالاته، وتصل به إلي الرؤية الواحدية، كما أن هذا لا يعني البتة أن التأويل هو الرقص على الأجناب، والفوضى، ولا نهائية الدلالة بالمعنى التفكيكى، كما سيلاحظ فى الثقافة الغربية، بل هو دعوة إلى التوسع فى البحث عن أصل الشيء الأول، لكن بشروط مخصوصة، وهو، كما ورد فى قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ

تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا﴾ [آل عمران، الآية: ٧]. يراد به إثارة الشك وإحلال الفوضى محل الحقيقة وهذا ما يفسر قوله تعالى ﴿وما يعلم تأويله إلا الله﴾، أى أن دلالته الحقيقية، لا يعرفها إلا الله، وما القراءات أو التفاسير التى يقوم بها المشككون إلا مجرد تلفيق وافتراء، لتبقى الدلالة الحقيقية مؤجلة إلى حين، ولو يتم عطف (الراسخون فى العلم) على (الله) يكون المعنى، أن أهل الذكر من العلماء الذين ورثوا العلم عن النبى ـ ﷺ ـ وأخذوه من معينه الصافى، هم أقرب الناس إلى معرفة دلالاته الخفية، بما يقومون به من تدبر وتفكر واجتهاد فى تفسير ما تشابه من الآيات وتأويلها، بغية الوقوف على الوجه المحتمل من الدلالة فيها.

أما إذا تمت القراءة على الوقف، فيكون التركيب (الراسخون فى العلم) كلاماً جديداً مستأنفاً منقطعاً نحوياً عن التركيب السابق، فتكون (الواو) واو استئناف، وهو المعنى الأرجح، لا سيما وأن التركيب (الراسخون فى العلم) يبقى قاصراً، نحوياً ودلالياً، إلا إذا اكتمل بالخبر ـ الجملة الفعلية ـ (يقولون آمنا به)، غير أن هذا الاستئناف ﴿والراسخون في العلم يقولون آمنا به﴾، الذى هو فى عرف النحاة، لا يشغل وظيفة نحوية، قد أكمل الدلالة، فهو انقطاع على المستوى النحوى، واتصال على المستوى الدلالى ـ الإبلاغى، أى شغل وظيفة إبلاغية، وهى الوظيفة التى أعطاها الدرس النحوى الأهمية الأولى، بل لا يستقيم إلا بها؛ وما الإعراب إلا فرع للمعنى كما يقولون.

ألم يكن ما قام به الباحث ـ هاهنا ـ وهو يبحث عن دلالة مصطلح التأويل فى القرآن الكريم، نوعاً من التأويل، فذهب فى القراءة مذاهب، لكن، وإن فعل ذلك، فهو يستند على أسس وقواعد أرساها النحاة فى قراءتهم للنصوص، ولم يكن مجرد قراءة تضرب أسداساً فى أخماس، قد تكون صائبة أو خاطئة، أو محاولة لفتح باب الفوضى فى التفسير، قصد تغييب الحقيقة وإبقاء الشك

واللامعنى، فيكون التأويل لإثارة الفتنة، والتشكيك فى الأحكام التى يتضمنها النص القرآنى.

ولعل من أبين الأدلة على أن التأويل، هو التدبر والتفكر والاجتهاد فى تفسير الآيات القرآنية قصد الإحاطة بالدلالة المحتملة فيها، الخافية عن أعين العامة، المتجلية لأهل الذكر من العلماء ما تؤكده الآيات القرآنية التى وردت فيها كلمة تأويل، ففى قصة نبى الله موسى ـ عليه السلام ـ مع الولى الصالح فى سورة الكهف، يبدو جلياً أن التأويل مقتصر على الخاصة من الناس، فالبرغم من أن موسى ـ عليه السلام ـ كان نبيا، إلا أن الله أراد أن يعلمه العلم على يد رجل أعلم منه، وتبين الآيات كيف كان استعجال المتعلم، موسى ـ عليه السلام ـ لمعرفة ما خفى من دلالة فى ما كان يراه من أحداث فى رحلته مع هذا العالم، لتأتى الإجابة على مالم يحتمل هذا المتعلم الصبر عليه، فكانت هذه الإجابة بمثابة الإقرار بالحقيقة التى غابت عن عقل المتعلم؛ لأنه كان ينطلق فى تفسير الأشياء بمنطق عقله القاصر، الذى يقيس الأشياء بمعايير محدودة، فيحكى القرآن على لسان هذا العالم، فيقول: ﴿ ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا (٨٢) ﴾ [الكهف، الآية: ٨٢].

وكذلك فى قصة نبى الله، يوسف ـ عليه السلام ـ كيف أن الله ـ عز وجل ـ خص، من دون أبناء نبيه يعقوب، يوسف ـ عليهما السلام ـ بمهمة الرسالة، فعلمه التأويل، وهو الأمر الذى جعل الأسباط يستعجلون فى الحكم على أبيهم، متهمين إياه بالميل إلى يوسف وأخيه دونهم، فقاموا بعملتهم؛ إذ يقول تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ ﴾ [يوسف، الآية:٦]، ولم ينكشف السر داخل القصة إلا عندما اكتمل القص كما أراده السياق القرآنى، لتكون العبرة، فيقول تعالى على لسان يوسف ـ عليه السلام ـ: ﴿ وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُءْيَايَ مِن قَبْلُ

قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا﴾ [يوسف، الآية: ١٠٠]، وهو بذلك يقر مدى اختصاص علم التأويل بالصفوة من الناس، أضف إلى ذلك قصور العقل البشرى عن إدراك الدلالات المضمرة داخل الأشياء؛ فهذا تأويل رؤيا بقى ردحاً من الزمن حتى تكشفت خباياه، وتجلت معالمه التى كانت خافية على أبطال القصة.

هذا، ويجدر بالباحثين اليوم، الالتفات إلى التراث الإسلامى، باعتباره الأساس الذى انبثقت منه التأويلية، وهو ما يدفع إلى القول، بأن علم التأويل كان مرتبطاً بالنصوص المقدسة، القرآن الكريم والحديث الشريف، وما اتساع دائرة التأويل إلى النصوص الإبداعية إلا عملية ظهرت إثر الانفتاح على الثقافة الغربية. ومهما يكن من أمر التأثر، فما يحسن فعله ـ والحال هذه ـ هو العودة إلى أصول الثقافة العربية للإفادة من طرائق القراءة التأويلية لقراءة النصوص الإبداعية، وليس أدل على غنى التراث الإسلامى بالدراسات التأويلية، من عنوان كتاب التفسير للزمخشرى (الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل)، وكتاب التفسير للطبرى (جامع البيان فى تأويل القرآن).

كما أنه ـ إقراراً للحقيقة ـ يمكن القول، إن التأويل، وإن يبقى مجرد قراءة محتملة للنص القرآنى، فإن ذلك لا يفتح الباب أمام فوضى التفسير والرقص على الأجناب كما هو عند التفكيكيين فى أوروبا، بل هو تأكيد على مدى انفتاح دلالة النص القرآنى، كونه كلاماً معجزاً، يصلح لكل زمان ومكان، فيه من الدلالات والمعانى ما يجعله يقبل القراءات المتعددة لكن شريطة أن تكون خاضعة لمقاييس القراءة كما ضبطها أهل الدراية من العلماء.

## ٢- فى الثقافة الغربية:

مصطلح التأويل، «لفظ ظهر فى اللغة الفرنسية سنة ١٧٧٧ ويعود إلى أصله اليونانى (هارمينوتيكوس)، ويختص بعلم تأويل الأمهات من النصوص سواء ما كان منها دينياً أو فلسفياً، وقد ابتعث النقد الحديث فى الغرب هذا المصطلح

محاولاً توظيفه ضمن منزع عام يهدف إلى تجاوز ثنائية الشكل والمضمون، كما دأبت عليها المدارس النقدية المتعاقبة، والغوص على ألباب العمل الفنى من منظور متسام نحو جوهر الأشياء فيه»(٣٩).

وهو ـ أى التأويل ـ فى حقيقته، لا علاقة له بالنص الأدبى، وإنما هو من المصطلحات التى اقترن بروزها بالفلسفة، لا سيما النيتشوية، فى محاولة لتأويل النصوص الدينية والفلسفية، وهى، أى التأويلية الفلسفية، «تتجاوز إشكالية النص إلى محاولة فهم الإنسان وأوضاعه وإمكانية تجربته وإلى التفكير فى أزمة العلوم الإنسانية وأسسها بل وفى التفكير فى التأويلية الفلسفية نفسها، فهى إذاً ليست مجرد آراء تأويلية أو نقدية لنصوص لغوية أدبية أو غير أدبية، وإنما هى فلسفة ذات نظرة شمولية إلى كل ما فى الكون»(٤٠). ومن أبرز الأسماء التى اقترن اسمها بهذا الاتجاه الفلسفى فى العصر الحديث، إضافة إلى مؤسسه، نيتشه، هيدغر، هوسرل، غادامر، بول ريكور، هابرماز، والفيلسوف التفكيكى دريدا.

التأويل، انطلاقاً من هذه الرؤية، هو القراءة الممكنة للنص، كون هذا الأخير ليس مغلقاً على ذاته، كما هو فى المفهوم البنيوى، بل مفتوح على القارئ، يدخله من أية زاوية يشاء، فينتج نصاً جديداً فوق النص الأول، وكأن النص يتجدد بوساطة هذا النوع من القراءة مع كل قارئ. فالنص ـ على حد قول بول ريكور ـ كان «يمتلك معنى واحداً [من وجهة نظر التفسير]، أى علاقات داخلية أو بنية خاصة، ولكنه الآن [= مع التأويل] أصبح يمتلك دلالة ما، أى أصبح إنجازاً داخل الخطاب الخاص بالذات القارئة»(٤١). هذا ما جعله ـ أى ديكور ـ يميز بين التفسير والتأويل، «التفسير يعنى إبراز البنية، أى مجموع علاقات الترابط العميقة التى تؤسس الهيكل الستاتيكى للنص. أما التأويل، فيعنى السير فى الطريق الفكرى الذى يفتحه النص»(٤٢). وكأن التفسير ـ من على هذه الشرفة ـ هو القراءة بالمفهوم البنيوى، أما التأويل، فهو القراءة بمفهوم نظرية التلقى الألمانية، والقراءة بالمفهوم التفكيكى.

إن القراءة التفكيكية تكون ـ تأسيساً على ما تقدم ـ أبرز الاتجاهات النقدية قرباً من التأويلية، فهى دعت على لسان زعيمها دريدا، إلى تقويض مركزية الفكر الغربى، الذى تأسس على فكرة الحقيقة القارة القابعة داخل النص بالمفهوم البنيوى، والعقل بالمفهوم المثالى الميتافيزيقى، وليتم ذلك «يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيرى... النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه)، بل إنه لا يتحدث عن نفسه وإنما تجربتنا فى القراءة هى التى تحدثنا عنه، إن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعى والاصطلاحى، وهذه القراءة هى نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الأساس، فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساساً بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهى تقشيرها»(٤٣). وكأن ما يوجد فى النص ـ اللب، لا أهمية له؛ لأنه ليس هدفاً يرجى بلوغه، وإنما المرجو هو المتعة أو اللذة بالمفهوم البارتى، حيث تختفى الدلالة الحقيقية وتسود النسبية التى تصل إلى الشك والعدمية، ولعل هذا ما دفع بأنصار التفكيكية إلى الإعلان عن موت المؤلف؛ لأن اختفاءه هو إعلان لميلاد القارئ (السوبرمان» بالمفهوم النيتشوى، الذى ينصب نفسه مبدعاً للنص، بدعوى صعوبة مقصدية كاتبه الأول، الذى يفترض أنه غائب، إن رمزياً أو حقيقة، وهو ما يدعم المعطى التأويلى، ويجعله ضرورة لفهم النص، والسعى إلى الوصول إلى المحتمل والممكن فيه.

جماع الأمر بعد هذه العملية، هو ولادة نص جديد يحتاج بدوره إلى قارئ يعيد بعثه من جديد، أو على حد قول مرتاض: «فالتأويلية.. ذات غايتين اثنتين: إحداهما بسيطة وتجتزئ بثنائية العلاقة، والأخرى مركبة وتمتد إلى إنشاء شبكة من العلاقات التى تقوم بين النص الأول حال كونه بثاً، وبين قارئه الأول حال كونه متلقياً، ثم تقتضى العلاقة الثانية إلى إنشاء علاقة ثالثة حين تنتج نصاً آخر يتوزع ضمن شبكة من المتلقين تنبث فى الزمان والمكان وتتعدد من دون حدود»(٤٤).

ويعد الناقد الإيطالى «أمبرتو إيكو»، على غرار «أيزر» و«ياوس»، من النقاد الذين استطاعوا وضع ضوابط للتأويل، خلافًا للتفكيكيين، «هكذا يجد القارئ أمبرتو إيكو قائلاً بالقراءة المتعددة والدلالة اللامنتهية والقارئ النموذجى والتشاكل، ولكنه مع هذا لايسير فى طريق التفكيكيين القائلين بلا تناهى التأويل... كما أنه لا يأخذ بالتأويل الوحيد الموافق لمقاصد المؤلف»(٤٥)، وهو، إذ يفعل ذلك، يسعى إلى وضع أسس وقيود يقوم عليها التأويل، تتمثل فى أن النص، وإن انفتح بشقوقه وفجواته على القارئ ليملأها، فهذا لا يعنى ألبتة أن القارئ يفرض سلطته عليه، ويغدو المالك الأصلى له، بل إن النص أعمق من أن تطاله يد قارئ، فهو عميق لا قاع له، فلوت، مهاجر، كتوم، وما قراءة هذا القارئ إلا مجرد إنتاج لدلالة يحافظ بها النص على نضارته وحيويته. فهو ـ أى النص ـ يملك قرار نفسه، يهب نفسه لمن يشاء، ويلين جنبه لمن يرتضيه محاورًا، دون أن يفقده ذلك الاحتفاظ بأخص خصوصياته ـ أى دلالته النهائية ـ لأنه ببساطة تناص.

إن التأويلية، انطلاقًا من هذا الأفق، قضت على النقد السياقى، الذى ينطلق من مقصدية صاحب النص، كما أنها بفتح باب تعدد القراءات، تكون قد تجاوزت الممارسة البنيوية، التى أغلقت النص على نفسه، وجعلته حبيس أنساقه، مجبرة القارئ على الخضوع لنظامه القار، دون أن يضيف شيئًا من عندياته، وليس هذا وحسب، بل إن البنيوية ـ بهذا المنطلق ـ ساوت بين جميع النصوص، بدعوى الممارسة المحايثة ـ الموضوعية، التى تنطلق من النص كبنية لغوية، وهو ما لم يجد قبولاً لدى أهل الدراية من النقاد. أمام هذا التراجع للمد البنيوى، استطاعت التأويلية من على شرفة نظرية التلقى الألمانية، والاتجاه التفكيكى، أن تجد مكانًا فى مسرح الدراسات النقدية، قادمة من حقل الفلسفة.

والتأويلية، وإن ادعت القدرة على التقرب من دلالات النص، فهى لا تعطى لنفسها الوصول إلى الحقيقة القارة الصحيحة، بل إنها تعرض قراءتها كواحدة من قراءات متعددة للنص الواحد؛ لأن ما ترومه ليس الوصول إلى الدلالة القابعة فى النص، بقدر ما تصبو إلى تأسيس ما يمكن تسميته القراءة المفتوحة، وهى بهذا الإجراء ـ على حد قول مرتاض ـ تشكل قوة لا ضعفاً، «فهى تخدم النص والناص والقارئ جميعاً، سيخرج كل طرف ظافراً أو راضياً من هذا السعى دون أن يحس بالمضاضة والغبن. فالكاتب حين يلقى بالنص إلى القراء يفقد حيازته الأدبية عليه، فيصبح ملكاً مشاعاً بينهم يتصرفون فيه كيف يشاءون، ويفهمونه على النحو الذى يشاءون، انطلاقاً من سياقه، وإما من نسقه، بينما القارئ لا أحد يثربه إذا تبين أنه أخطأ سبيله إلى القراءة المثلى.... لأنه قد سعى إلى فهم النص بناء على معطيات ثقافية وتاريخية وجمالية تذرع بها حين أقبل على النص»(٤٦) .

## جماع القول:

هكذا ـ وتأسيساً على ما تقدم ـ يمكن القول، إن النبش الذى قام به البحث فى الأصول اللغوية والاصطلاحية لهذه المصطلحات: «النص»، «الخطاب»، «التأويل» فى الثقافتين العربية والغربية، أفضى إلى الإقرار بمدى التباين الواضح بين الحقول المعرفية التى احتضنت هذه المصطلحات، كما أن انصياع الكثير من الحداثيين العرب وراء تعريب المصطلح الغربى أو ترجمته وفق الأصول المعرفية التى احتضنته، جعل المصطلح غريباً مبهماً؛ لأنه انتقل إلى أرض أخرى لها طبيعتها الخاصة، وحتى من حاول إضفاء دلالات جديدة على هذه المصطلحات وقع فى فخ الإلغاز والاضطراب.

وغنى عن البيان ـ والأمر كذلك ـ ما يحدث فى خطابات النقاد الحداثيين؛ إذ يغل عليها فى استخدامها لمصطلحات النص، الخطاب، التأويل، المحمول

الغربى، أما المحمولات العربية التى ترجع فى أصولها إلى مفاهيم علم الأصول، فقد توارت، أو قل أقصيت كمنظومة اصطلاحية ضاربة الجذور فى الثقافة العربية، وهذه الهيمنة للمحمول الغربى، فى الحقيقة، هى النتيجة الطبيعية للانفتاح اللامشروط على كشوفات الثقافة الغربية، فأدى ذلك إلى ضمور دلالة المصطلح العربى، وسيادة دلالة المصطلح الغربى... والأمر بأجمعه يعود إلى ما تمارسه ثقافة المركز من سطوة وهيمنة، وما تتقبله ثقافتنا، دونما وعى وتمحيص، ودونما تفاعل مع الآخر، وكما فى حقول مارست «المركزية الغربية» سطوتها كالمناهج وغيرها، مارست فى حقل الاصطلاحات أيضاً تأثيرات التى يمكن وصفها، بأنها ضرب من سيادة منطق القوى، واستسلام الآخر له، والتسليم بما يقول»(٤٧).

والجدير بالذكر فى هذا السياق، هو ارتباط مصطلحات نقد الحداثة بالتراث اليهودى، الذى يعد بمثابة المحور الذى تدور فى فلكه معظم إنجازات الحداثة، لاسيما فى نموذج التفكيكية، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على مدى ارتباط المصطلح بجهاز مصطلحى، أو منظومة مفاهيمية ينضوى تحت لوائها، حتى إنه إذا هاجر إلى ثقافة مغايرة لثقافته بدا غريباً، يضفى الغموض والنشاز على الخطاب الذى يحتويه، بل إنه يعمل على إقصاء المحمول الدلالى لتلك الثقافة، حتى يتسنى له بسط سيطرته على خطاب تلك الثقافة وإحداث الشروخ داخل منظومتها الاصطلاحية.

إن هذا الارتباط قد يثير الظنون عند الكثيرين، ممن يرون فى المصطلح النقدى ملكاً مشاعاً بين الأمم، على اختلاف مذاهبهم الفكرية وحضاراتهم، بدعوى عالمية الثقافة، أو الانفتاح اللا محدود على ثقافة الآخر، فينعتونه بالقذف أو إسقاط جملة من المفاهيم ومحاولة ربطها باليهودية، وقد تكون صادقة فى بعض ما تذهب إليه، دون أن يصدق ذلك على كل المفاهيم النقدية، إذ لو كان ذلك كذلك، فإن كل الجهود التنظيرية، والممارسات التطبيقية فى مجال النقد

لا تعدو أن تكون مجرد شطحات ترقص على أنغام يهودية، متسترة وراء هالة من الإجراءات والآليات العلمية، حتى تجد ما يبرر دعواها.

ولعل من أبرز المصطلحات التى شاع استعمالها فى خطاب نقد الحداثة، ولها صلة باليهودية، مصطلح «النص»، «القراءة المتعددة». أما النص، فقد ارتبط ظهوره فى الثقافة الغربية، كما سلف ذكره، بميلاد النقد البنيوى، الذى دعا إلى موت المؤلف، والبحث عن الدلالة داخل النص كبنية لغوية لها نظامها القار، وهو، ـ أى النص ـ من التشابك والتلاحم بحيث يصعب على القارئ له استكناه جميع دلالاته أو القبض على الحقيقة فيه، فهو مجموعة من النصوص متداخلة، الحاضر فيها يعبر عن غياب الآخر. هذا ما جعلهم يميزون بين العمل والنص، فالأول يشير إلى صاحبه الأول، الكاتب، أو المنشئ، فى حين لا يخضع النص لأية سلطة، فهو فلوت لا حدود له، ولا مركز.

والقارئ لا سبيل أمامه ـ والحال هذه ـ إلا أن يعرض رؤيته من خلال أفق توقعه، فيقوم بعملية التعديل لهذا الأفق، انطلاقاً من مبدأ كسر الألفة الذى يتبدى فى فجوات النص، وتكون قراءته مجرد قراءة من قراءات أخريات. وهذا القارئ، وإن بدا مستسلماً لسلطة النص، إلا أنه بفعل القراءة يقتل المنشئ الأول للنص، منصباً نفسه مبدعاً جديداً له، فيكون بذلك قد فرض الدلالة التى يرتضيها قراءة للنص، فيتسلط بدوره، فهو القارئ «السوبرمان»، أو «إرادة القوة» بالمفهوم النيتشوى.

هذا القارئ المبدع (السوبرمان)، «يشبه تماماً الحاخام المفسر فى المنظومة القبالية الذى يفرض أى معنى يشاء على التوراة، وذلك من خلال «الجماتريا» والأشكال الأخرى من التفسير. وإرادة الحاخام هى أثر يجرى فرضه على التوراة، والتفسير الذى يطرحه هو قراءة تَجُبّ النص الإلهى وتحل محله، ومن ثم حل التلمود (وهو كتاب تفسير للتوراة) محل التوراة ذاتها»(٤٨). إنه القــــارئ/

الحاخام يقتل الكاتب/ الإله، ليبقى النص متعدد الدلالات، يقول كل شيء ولا يقول أى شيء، ويبقى القارئ المبدع بدوره أسير دلالات النص؛ لأن الكلمات الموجودة داخل النص لا تقول ما يعنيه هذا القارئ وإنما تعنى ما تقول؛ لأن ما يقوله هو، يبقى خاضعاً للعب الحر للدلالات، وإساءة القراءة، وكأن اللغة عجزت عن الإيصال وأصبحت لا تقول إلا ذاتها، وما يقوم به القارئ إلا قراءة خاطئة؛ لأنها صحيحة إلى حين تأتى قراءة أخرى تحل محلها، إلى ما لانهاية...

لهذا، فضل نقاد الحداثة «المكتوب» على «المنطوق»؛ لأن النص المكتوب ينفصل عن كاتبه لحظة إنهاء الكتابة، فيبقى مفتوحاً أمام القراء المبدعين لفرض دلالاتهم عليه، وملء فجواته، التى أبقاها الكاتب فارغة، أما المنطوق فهو مستهلك، غير قابل للتأويل المتعدد؛ لأن الرسالة المنطوقة تهدف إلى الإيصال لا التأثير، يرتبط فيها الدال بالمدلول، يكون فيها الكاتب/ المرسل، والقارئ/ المرسل إليه حاضرين.

هذا التفلت والهروب للنص بالمفهوم الحداثى، هو تعبير عن اليهودى المتجول المغترب، الحاضر/ الغائب، الذى ليس له هوية محددة «فهو يمكن أن يكون إصلاحياً أو محافظاً أو تجديدياً. وهناك اليهودى الملحد، واليهودى غير اليهودى، واليهودى المتهود، واليهودى بالاختيار. وقد عرف اليهودى بأنه «من يصفه الناس بأنه كذلك» . وهو فى تعريف آخر «من يشعر فى قرارة نفسه بأنه كذلك» . ولعل سؤال: «من اليهودى؟» المطروح بحدة فى الدولة اليهودية، هو تعبير عن هذا الفصل الحاد بين الدال والمدلول واستحالة التعريف بسبب سقوط الدال فى قبضة الصيرورة»(٤٩) .

أليس فى هذه التعددية دليل على غياب شخص اسمه اليهودى، مثل النص بالمفهوم الحداثى، وهو ـ أى اليهودى ـ مشتت فى العالم، لا وطن له، يبقى طوال حياته مهاجراً، كالنص الحداثى، الذى يتقاطع مع غيره من النصوص،

دون أن يصل إلى المعنى أو الدلالة؛ لأنه تناص، فاليهودى فى قرارات نفسه يعلم بأنه سيبقى طيلة حياته فى سعى لتحقيق حلم الأرض، «أرض الميعاد»، لكن الأكيد فى كل هذا أن اليهودى يثير شفقة العالم بأنه إنسان مضطهد، مشرد، لاأرض له، ولا مأوى، وهو فى الحقيقة لا يريد الرجوع إلى الأرض المحتلة بالقوة، «فقد اقتلع اليهود من وطنهم الأصلى وتم إحلال شعب آخر محلهم، كما تم توطينهم فى بلاد غريبة عنهم، واليهودى يعيش فى بلاد الغير وكأنه مواطن فيها مندمج فى أهلها، مع أنه فى واقع الأمر ليس كذلك، فهو فيها وليس منها. فهو الغريب المقيم أو المقيم الغريب، أو الحاضر الغائب، وهو كذلك المتجول الدائم الذى يحلم دائماً بأرض الميعاد، وعلى وشك العودة دائماً، ولكنه لا يعود... فهو الدال المنفصل عن المدلول، أو الدال الذى له مدلولات متعددة بشكل مفرط»(٥٠).

ولعل هذا ما قام به الحاخام اليهودى فى تفسير التوراة؛ إذ ربط وجود الدلالة أو المعنى فى التوراة بالتفسير الحاخامى، الذى يرتبط بدوره بمجموع التفاسير الحاخامية، مما يجعل الدلالة الأولى ـ دائماً ـ غائبة؛ لأن «التفسيرات الحاخامية هى نفسها متشابكة، فكل تفسير يشير إلى التفسير الذى يسبقه والذى يليه إلى ما لا نهاية له... فإن كان ثمة تناص بين النص المقدس والتفسير فهو كذلك حالة تناص بين كل التفسيرات. وهكذا يظهر التلمود كتاباً للتفسير الذى يصبح كتاباً مقدساً يفوق فى قداسته الكتاب المقدس؛ ولكن هذا الكتاب الأكثر قداسة مكتوب بيد إنسانية، فهو مطلق غير مطلق، ثابت متغير، إنه الحضور بلا حضور والغياب بلا غياب»(٥١).

هكذا، بدا جلياً أنه من الصعوبة عزل المصطلح عن محيطه الثقافى (الدينى)، الذى نشأ فيه عندما كان فكرة، قبل أن يلفظ فى حقل المناهج النقدية كائناً سوياً. فمصطلح «النص» فى مفهوم الحداثة النقدية فى الغرب، انطلاقاً من

الكشف الذى تبدى، يجد أصوله فى الثقافة اليهودية، التى تعد جزءاً لا يتجزأ من المشروع الثقافى الغربى، وإن بدا فى الظاهر التنافر بين الثقافتين، وهو ما يفسر حالة الإبهام والخلط والغموض، التى يشهدها الخطاب النقدى العربى، نتيجة تبنيه مصطلح النص بمحموله الدلالى الغربى ـ اليهودى، والذى استطاع أن يفرض وجوده فى الخطاب العربى، وبالمقابل إقصاء المفهوم العربى وإزاحته، بدعوى عدم مواكبته لما جد فى حقل النقد، أو لكون الثقافة ذات صبغة عالمية، الأمر الذى يجعلها ملكاً مشاعاً بين الناس على اختلاف خصوصياتهم الثقافية.

كما أن المفكرين والنقاد الحداثيين الغربيين معظمهم من أصل يهودى «دريدا، هارولد بلوم، جابيس، كريستيفا، ليفيناس، نعوم تشومسكى. «كل واحد منهم يضمر عقيدته اليهودية، ويظهر الكاثوليكية مثلاً، كما هو الحال عند يهود شبه جزيرة أيبيريا، الذى تبنوا ما أسموه «الأسلوب المارانى» فى التفكير، و«المارانو» هم يهود شبه جزيرة أيبيريا الذين أبطنوا اليهودية وادعوا الكاثوليكية وأظهروها. وجوهر المارانو أن يقول الإنسان شيئاً وهو يعنى عكسه تماماً. ومما دلالته أن إسبينوزا ودريدا وجابيس كلهم ينتمون للتراث السفاردى الذى دخل فيه مكون مارانى قوى(٥٢).

# هوامش الفصل الثانى

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥، مادة (نصص).

(٢) الشريف الجرجاني: التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٨، ص٢٦٠.

(٣) أبو حامد الغزالي: المستصفى من علم الأصول، تحقيق: محمد حسن هيتو، دمشق، ١٩٧٠، مج١، ص ٣٨٤.

(٤) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، مادة (نصص).

(٥) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص١١٢.

(٦) voir:- Oswalt Ducrot Et Tzvetan Todorov: Dictionnaire Encyclopedique des Sciences du langage, Editions du Seuil, 1972,p. 376. Jean Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique, Larousse, 1973, p. 486.

(٧) محمد مفتاح: المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص١٦.

(٨) Jean Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique, p. 486.

(٩) بول ريكو: النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة «العرب والفكر العالمي»، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ع٣، صيف ١٩٨٨، ص٣٩.

(١٠) رولان بارت: نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، ع٣، صيف ١٩٨٨، ص٨٩.

(١١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦، ص٢١.

(١٢) عبد السلام المسدى: النقد والحداثة، ص٣٣.

(١٣) المصدر نفسه، ص٥٢.

(١٤) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص٩٨، ص٩٩.

(١٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطب).

(١٦) جار الله الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٧، مج٤، ص٨٠.

(١٧) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص١٠٣.

(١٨) محمد مزوز: أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، ص٢٣، ص ٢٤.

(١٩) عبد الله إبراهيم، المصدر السابق، ص١٠٤ .
(٢٠) معن زيادة (محرر) : الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربى، بيروت، ١٩٨٦ ، مج١ ، ص٧٧٢ ، نقلاً عن: د. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص١٠٤ .
(٢١) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة، سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٨٦ ، ص ص٣٢، ٣٥.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٣٣ .
(٢٣) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص١٠٧ .
(٢٤) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدى وآخرون، مركز الإنماء القومى، بيروت، ١٩٩٠ ، ص٥٥ .
(٢٥) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت/ الدار البيضاء. ١٩٨٩ . ص١٧ .
(٢٦) المصدر نفسه، ص١٩ .
(٢٧) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠ ، ص١٦ .
(٢٨) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص ٤٧ .
(٢٩) سعيد يقطين، المصدر السابق، ص٢٤ .
(٣٠) عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. ص١٠٩ .
(٣١) عبد السلام المسدى: النقد والحداثة، ص ٣٣ .
(٣٢) عبد الله ابراهيم، المصدر السابق، ص١١٠ .
(٣٣) عبد الملك مرتاض: التأويلية بين المقدس والمدنس، «عالم الفكر» ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٢٩ ، ع١ ، يوليو ـ سبتمبر، ٢٠٠٠ ، ص٢٦٣ .
(٣٤) المصدر نفسه، ص٢٧١ .
(٣٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣٦) محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص٩٢ .
(٣٧) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣٩) قاسم محمد المومنى: ما هو المصطلح؟ المصطلح النقدى فى النقد المقارن خاصة، الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى، بيروت/ باريس، ع١٠٢ ، ١٠٣ ، ص٨٣.
(٤٠) محمد مفتاح: مجهول البيان، ص١٠٢ .
(٤١) بول ريكور: النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، ص ص٤٨ ، ٤٩ .
(٤٢) المصدر نفسه، ص٥٠ .

(٤٣) محمد مفتاح: مجهول البيان، ص ١٠١.
(٤٤) عبد الملك مرتاض: التأويلية بين المقدس والمدنس، ص٢٦٦، ٢٦٧.
(٤٥) محمد مفتاح، المصدر السابق، ص١٠٨.
(٤٦) عبد الملك مرتاض، المصدر السابق، ص٢٦٩.
(٤٧) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص١١٧.
(٤٨) عبد الوهاب المسيرى: اليهودية وما بعد الحداثة (رؤية معرفية)، إسلامية المعرفة، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الولايات المتحدة الأمريكية، ع٣، س١٠، ١٩٩٧، ص١١٩.
(٤٩) المصدر نفسه، ص٩٨.
(٥٠) المصدر نفسه، ص ٩٧.
(٥١) المصدر نفسه، ص ١٠١.
(٥٢) المصدر نفسه، ص٩٦.

# خاتمة

هكذا، أشرف البحث عن نهاية رحلته الاستكشافية، وقد وصل من خلال مشروع الرحلة، إلى الوقوف عند محطات الحداثة، بدءاً من النبش في الأصول المعرفية لها في موطن النشأة، هناك بأوروبا، وصولاً إلى النسخة العربية. وبالرغم من الصعوبة التي واجهها البحث في رحلته، إلا أنه استطاع، بفضل منهج النقد الحواري، مرشد الرحلة في البحث عن حقيقة الأزمة، أن يضع يده على جملة من الحقائق.

وهو إذ يقر بصعوبة الرحلة، يروم التأكيد على مدى تشابك ضفيرة الفكر الغربي وتلاحم نسيجه، إذ رغم التناقض الظاهر بين المشاريع النقدية، إلا أن تقنية النبش استطاعت تعرية الأنساق الثقافية التي يتكئ عليها المشروع الحداثي الغربي، ووصلت إلى أن المشاريع النقدية الغربية، ماهي إلا تطور طبيعي للفكر والفلسفة الغربيين، وأن هذه الحداثة من التشابك والتلاحم، بحيث يصعب على كل من يروم نقلها خارج محيطها الذي نشأت فيه، تجريدها من خلفياتها الفكرية والفلسفية التي احتضنتها قبل أن تلفظ مشاريع نقدية. ويمكن إيجاز أهم ما رصده البحث في طريق رحلته في الآتي:

أولاً: خصوصية العقل الغربي، إذ يظهر غير ما يبطن؛ علم تجريبي يثور على سلطة الكنيسة، التي حبست الحقيقة ومعها الإنسان في التفسير اللاهوتي

(الداخل)، ليقيم فكره على أساس الملاحظة والتجربة (الخارج)، مع الاستعانة بالعقل، بدعوى تحرير العلم ومعه الإنسان من الأساطير والترهات التى أقرتها الكنيسة، ثم جاء الفكر الفلسفى العقلى (المثالى) مدعياً أن العلم التجريبى قلل من قدرة العقل فى البرهنة على وجود الحقيقة، وسجن معه الذات فى المعادلات الرياضية، حيث الحقيقة قابعة فى العقل(الداخل)، وما على الذات العارفة أو المتعالية إلا أن تنفصل عن الجسد (الخارج)، وتحرر نفسها للبحث عن الحقيقة الموجودة فى داخلها (العقل).

ثم جاء نيتشه بفلسفة الشك، داعياً إلى تعرية الفكر الفلسفى الغربى من الخرافات، التى أقامها العقل(المثال) حوله، بدعوى أنه يملك الحقيقة، ليقيم بديلاً أطلق عليه الفلسفة الظاهراتية، التى لا تؤمن إلا بالظاهر فى إدراك الأشياء، بعيداً عن العالم الميتافيزيقى الغيبى، وهو فى ذلك يرى بأن الحقيقة وهم من الأوهام أقرها العقل فى مسيرته من أفلاطون إلى كانط وديكارت، لذا فهى لا توجد إلا إذا اعتقد الباحث عنها أنها موجودة، أو يرى من وجهة نظره أنها هى كذلك، فتحول الفكر الفلسفى معه إلى شك لا نهائى فى الحقائق التى أقرتها الفلسفات السابقة، وهو، أيضا، على غرار الفلاسفة السابقين، يدعى بأن دعواه هذه هى محاولة لتحرير الذات من نسق العقل ومن الحقيقة القارة الوهمية التى أثبتها العقل؛ إذ لا حقيقة إلا حقيقة الذات، التى تعتقد من منظورها أن الحقيقة موجودة (إرادة القوة). ومع أينشتين بنظريته فى الفيزياء النسبية ازداد العالم شكا فى كل يقين موضوعى، ليفتح الإنسان الغربى عينيه على نتاج هذه الأفكار مجسدة فى المشاريع النقدية فى القرن العشرين، بدءاً بالإرهاصات (لسانيات سوسير، الشكلية الروسية، النقد الجديد، الماركسية، الوجودية)، وصولاً إلى المشاريع الحداثية. وكان كل مشروع يلفظ المشروع البديل ويخرجه من عباءته.

إذا كان الذى وصل إليه النقد فى هذا العصر، ما هو إلا تتويج طبيعى لمسيرة الفكر الفلسفى الغربى، فأين النقد الحداثى العربى من كل هذا، ألا يدعى النقاد الحداثيون العرب أنهم إما أن يكونوا حداثيين أوفياء للنسخة الغربية وإلا فقدت نصوصهم سمة الحداثة؟ هل بهذا التبنى يبقى الخطاب النقدى العربى وفيا لأصوله، كما هو عند نظيره الغربى، أم إنه يصبح صورة منسوخة للنقد الحداثى الغربى، وإذا كان ذلك كذلك، فهل يقع فى المحظور، ما دام أن الخطاب النقدى الغربى وثيق الصلة بأصوله الفلسفية، وفىٌّ لتراثه الفكرى؟ ألا يقع النقاد الحداثيون العرب فى تناقض؛ إذ كيف يتم استخدام مصطلحات نقدية فلسفية المرجع، مأخوذة من بيئة ثقافية تختلف عن البيئة الحضارية للنص المقارب، بل تناقضه؟ أم إن النقد معرفة عالمية يمكن استقطابها وتبنى مقولاتها دون أن يكون فى ذلك مساس بماضى الشعوب وتراثها، شريطة أن يراعى الناقد المستورد مبدأ الحوار حتى لا يقع فى فخ المطابقة، فيحقق بذلك الاختلاف عن الآخر/ الأصل.

ثانياً: وغنى عن البيان، بعد كل ما أقره البحث فى رحلته، مدى وفاء المناهج الغربية إلى أصول نشأتها، وتحيزها للأنساق الحضارية التى أسهمت فى تشكيلها وتأصيلها. والبحث إذ يثبت ذلك، يروم كشف التناقض الذى وقع فيه الكثير من النقاد العرب فى مقارباتهم النقدية؛ إذ يعتقدون بأن هذه المناهج لا تعدو أن تكون أدوات إجرائية يتوسل بها لتحليل النصوص الإبداعية، متناسين المضامين الثقافية التى تحملها هذه المناهج، والتى تتلاءم والبيئة الحضارية الغربية التى أفرزتها. ليس هذا وحسب، بل إن بعض المقاربات النقدية تحولت إلى معمل تجريبى للمناهج النقدية، مع أن مآربها هو إضاءة النص، فغدت النصوص الإبداعية حقلاً تجريبياً لتقديم المناهج الحداثية، فتحول المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية.

والجدير بالذكر، انطلاقًا من هذه الشرفة، هو أن وراء هذه الحقيقة يكمن سر التعثر الذى يعانيه الخطاب النقدى العربى المعاصر ـ وهو يحاول أن يطبق المناهج الغربية (البنيوية، الأسلوبية، السيميولوجيا، التفكيكية) ـ الأمر الذى جعل تلك المحاولات لا تتعدى التنظير إلى الإنجاز، إلا فى نطاق محدود؛ لأنها لا تنطلق من النص قصد استكناه دلالته، بل تسعى لإيجاد مبررات لأدوات المنهج المتوسل به، فيحدث التنافر بين النص والمنهج، فتغيب الدلالة، وتطمس معالم النص، ويسود الغموض. وتغطية لهذا الغموض يلجأ الناقد الحداثى ـ سيراً على أثر النقاد الغربيين ـ إلى استخدام الجداول والمنحنيات والخطاطات، التى تزيد من غربة المنهج وفشله فى الوصول إلى استنطاق الدلالة، بل إنها عبرت ـ حقيقة ـ عن الاضطراب الفاضح لدى هؤلاء النقاد فى تحديد مفهوم قار للمنهج وأدواته الإجرائية.

قد يقول قائل، إن ما أورد من أقاويل ـ هاهنا ـ حول قضية المنهج فى النقد العربى المعاصر، لا يعدو أن يكون ضرباً من حكم القيمة، أو مصادرة للجهود النقدية التى قام بها أصحابها، بيد أن هذه المحاولة ما هى ـ فى الحقيقة ـ إلا دعوة صريحة إلى فتح باب الحوار مع النصوص النقدية، وفاءً لمنهج البحث، فى محاولة لاستنطاقها واستكناه دلالالتها المضمرة، والباحث، إذ يفعل ذلك، يروم الوقوف عند الخلفيات الفكرية الموجهة لهذه المناهج النقدية، الإجراءات التى توسلت بها فى الاشتغال على النصوص، أو قل هى نوع من المساءلة لتحديد موقع الذات داخل المنظومة الفكرية، التى يدعى الغرب بأنها عالمية، مآربها إنسانى، مع ما فى ذلك من تضليل وتمويه، والبحث، وقد أنهى رحلته، توصل إلى نتيجة مؤداها، أن المناهج النقدية الغربية، وإن بدت للناظر فاتنة مغرية لما تتمتع به من قدرة الإغراء والغواية من خلال ما تطرح من آليات بحث وإجراءات مقاربة للناقد الغريب عنها، فهى قاتلة للجانب الشعورى الإنسانى،

الذى اعتاد الناقد عليه فى دراسة النصوص، شأنها فى ذلك شأن الأوراق الاصطناعية التى يزين بها الغصن العارى، مغرية كل ناظر إليها، لكن ما إن يتقرب منها حتى يتكشف له من حقيقتها ما أخفاه بعده عنها.

باختصار، هى الوجه الآخر للغرب/ المركز، الذى يرى فى نفسه أصلا للحضارة الإنسانية، ومركزاً يشع بالمعرفة بمختلف صنوفها، وعداه، أى الشرق، هامش وأطراف، بل عدم، لا بقاء له إلا إذا نهل من فيض عطائه، وكريم فضله. وليس هذا وحسب. فما يدعيه أنصار المشروع الحداثى فى نسخته الغربية، من علمنة للاتجاهات النقدية، عندما جعلوها الوريث الشرعى لنتائج الفلسفة التجريبية والعقلية، ليس سوى حجب وتغليف للسلطة الدينية (المسيحية/ اليهودية)، التى ادعوا أنهم ثاروا عليها فى نهاية القرن السادس عشر، وأظهروا العداء لها؛ إذ المستتر وراء مقولاتهم، أن المؤسسة الدينية هى الأب الروحى، الذى يعزى إليه فضل التأسيس للمصطلحات النقدية للحداثة الغربية.

إذا كان ذلك كذلك، فليس ـ إذاً ـ من حق الحداثيين العرب جلب هذه المشاريع النقدية إلى البيئة العربية، واتخاذها أساسات لممارساتهم التطبيقية، أم إن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تضخيم للقضية من لدن أنصار النقد المأثور ـ على حد تعبير الحداثيين ـ حتى يفرضوا النموذج التراثى، باعتباره السور المنيع الذى يحتمى خلفه النموذج الأصيل من تدفق التيارات النقدية الغربية. فكما يعتقد أنصار المشروع الحداثى فى نسخته العربية، أن النقد معرفة إنسانية غير قابلة لأن تختزل فى فلسفة خاصة بأمة بعينها، وما الخصوصية التى يتميز بها الفكر الغربى عن نظيره العربى إلا سنة من سنن الحياة، حتى يتسنى رصد الاختلاف بين الأمم والشعوب، دون أن يكون فى ذلك داع للفصل بين الفكر العربى والغربى إلى حد القطيعة.

ومهما تكن النتائج التى تم التوصل إليها، فإنها لا تعطى الأحقية لصاحب هذا المشروع أو لسواه مصادرة أصوات الآخرين والتحامل على مشاريعهم،

بدعوى التعصب للنموذج التراثى، أو المحافظة على الذات من هيمنة الآخر؛ لأن من طبيعة منهج البحث، هو النبش والحفر فى الخلفيات المعرفية التى تتكئ عليها المشاريع النقدية، قصد تعريتها وكشف المسكوت عنه فيها، دون أن يكون فى ذلك داع للمشايعة أو المعاداة، وهو الأمر ذاته الذى حاول البحث، أيضاً، القيام به حيال آراء أصحاب النقد الحداثى الأصيل، أى الذين يسعون لتأسيس حداثة عربية.

هكذا، ومن على شرفة ما أقره البحث، يمكن القول، إن النبش الذى اتخذ منهج معاينة لاستكناه المسكوت عنه فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، وإن هو كشف وفضح ما يضمره هذا الخطاب، وما لم يشأ أن يجلو على السطح، إلا أنه يقر بصعوبة الحفر فى التربة الثقافية لهذا المشروع؛ لأن تعدد مراكز الثقافة التى ينتمى إليها الفكر الحداثى، وتشعب المرجعيات التى يتكئ عليها، بين تراثى عربى (فلسفى، شعرى، دينى، نقدى...)، وغربى (فلسفى، شعرى، فنى (سريالى)...)، يجعل من الصعوبة بمكان الوقوف عند كل معلم من معالم هذا الزخم الفكرى، أضف إلى ذلك تبنيه لمشروع الكتابة التجريبية ـ الآلية، لا سيما عند أدونيس، التى يغلب عليها الاستطراد المضلل، الذى يهوى بالقارئ إلى متاهات الغموض والإلغاز.

إن هذه النتائج التى تم استخلاصها، ممن هى للباحث أو لمن تابع الخطاب النقدى العربى المعاصر، تعبر صراحة عن الأزمة التى يعانيها هذا النقد، فهو نقد مشرذم بين مرجعيات متعددة يناقض بعضها بعضاً، نقد ضاع بين هالة الكشوفات التى وصل إليها الفكر الغربى، والإغراءات المتكررة لهذا الغرب/ الآخر له، لتبنى مشاريعه النقدية فى إطار مبدأ المثاقفة، مع أنها غدت مطابقة ومماثلة فيما كشفته طبقات الغياب فى النصوص النقدية للحداثيين العرب، وبين مشروع فكرى عربى مأزوم تخلف عن الركب، وفقد هويته، مستسلماً للرياح تهوى به فى كل اتجاه؛ مرة إلى الماضى، وأخرى إلى المعاصرة، فلم يكن من بد

أمامه، والأمر كذلك، إلا أن ارتمى فى أحضان المشاريع النقدية الغربية الأصل، باحثًا عن ذاته الضائعة، محاولا مد الجسور بين أصوله فى التراث وأصول الغرب الذى ارتضاه قبلة لمعتقده الجديد، وذلك بإيجاد ما يقابل النظريات الغربية فى التراث العربى، متناسيًا الفروق الجوهرية بين الحضارتين.

جماع الأمر بعد هذه الوقفة، أن النماذج التى ارتضاها الباحث مجسدة للحداثة العربية، فى صورتها المتطرفة أو المعتدلة، كانت تجتمع فى الرؤى بقدر ما تختلف، كل والمرجعية التى تبناها أساسًا لمشاريعه؛ غير أن الجامع بينهم هو الوعى بالأزمة التى عصفت بالنقد العربى المعاصر؛ إذ هم كل واحد منهم إلى الاجتهاد؛ إن مترجمًا أو قارئًا أو مبدعًا، فى محاولة لنقل الجديد إلى البيئة العربية.

ثالثًا: وكانت هذه النتائج بمثابة الشاهد على مدى غربة الحداثيين العرب، كما أكدت أن الغموض الذى يخيم على خطاب هؤلاء النقاد بسببه، تنفس المصطلح النقدى المستخدم فى تربة غير تربته، وهو إن دل على شىء إنما يدل على الخصوصية الحضارية التى ينتمى إليها المصطلح، وأن تجريد هذا المصطلح من دلالته التى اكتسبها فى بيئته الأصلية، أو محاولة نقله إلى الثقافة العربية بكل ما يحمله من زخم فكرى، يخلق أزمة مصطلحية بين المشتغلين فى حقل الدراسات النقدية، فتتعدد الترجمات للمصطلح الواحد، وينحاز كل ناقد للمرجعية التى يدين بها، ويبقى الخطاب عائمًا بالمصطلحات الغربية، فتغيب الدلالة ويشيع الإلغاز، فتكون الأزمة.

إن المصطلح النقدى فى الثقافة العربية المعاصرة يعانى من أزمة حقيقية، بقيت مواكبة له منذ أن أعلن انفتاحه على الآخر/ الغرب، وبدت مظاهرها متجلية فى ظاهرة الغموض والإلغاز والخلط، التى وصل إليها الخطاب النقدى، وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على مدى تأزم هذا الخطاب، ومدى عجز

الناقد العربى عن تحقيق أصالته وتمايزه، بتأسيس مشروع نقدى يقوم على مراعاة خصوصية الحضارة العربية، متبنياً مشروع ثقافة الاختلاف مع الآخر/ الغرب، حتى يتملص من تبعيته.

رابعاً: انطلاقاً من هذا الأفق، يخلص الدارس إلى أن غالبية المصطلحات التى يستخدمها الخطاب النقدى العربى المعاصر ـ كما ذكر فى غير هذا الموضع ـ تعبر عن خصوصية الثقافة الغربية، التى تجد أصولها فى الفكر الفلسفى، الذى يعد بمثابة الحقل الذى أينعت فيه المصطلحات النقدية المعاصرة، وأى عزل لهذه المصطلحات عن سياقها المعرفى وإسقاطها على نصوص إبداعية ذات خصوصية مختلفة عن حضارة المصطلح، أو سوء فهم دلالاتها، يؤدى إلى الوقوع فى الخلط والغموض والإلغاز، وبالتالى الوصول إلى أزمة فى المصطلح؛ لأن المصطلح ينمو وينشأ فى حقل معرفى معين، يكون بمثابة الراعى الذى يسهر على إكساب هذا المصطلح شرعية الوجود فى مجال المعرفة، إلى أن يستقيم مصطلحاً مستوياً على سوقه، فيقذف به فى مجال الاستعمال، حتى يؤتى أكله.

هذا هو الواقع، الذى لا يستطيع أى من النقاد إنكاره؛ إذ أضحت الممارسات النقدية شاحبة، وكأنها ارتدت زياً غريباً عن طبيعتها، فقد أصبح همها هو استعراض أكبر عدد من المصطلحات الأجنبية، حتى ولو كان بطريقة قسرية، يغدو معها النص الإبداعى مسرحاً للتجريب، ويفقد قيمه الجمالية، التى طمستها الجداول والخطاطات والدوائر، وكأن الأمر يتعلق بتجربة علمية لا بتجربة إبداعية، وهو ما أدى إلى انسلاخ النقد عن أصول عمله، فوقع الانفصام بينه وبين الإبداع، لا لشىء إلا لأن المصطلح النقدى لم يعد وسيلة لتقريب المعنى، بل أصبح غاية فى حد ذاته، وتحول إلى قضية ترجمة وتعريب، ليس إلا.

تلكم - إذاً - هى الأزمة، التى عصفت بالنقد العربى المعاصر، حاول البحث التقرب منها لقراءتها، وتقديمها بالوجه الذى ارتضاه لهذه القراءة، دون أن يكون فى ذلك ادعاء بامتلاك الإجابة الشافية القارة، التى تتسلط بما تعتقده، فهى لا تعدو أن تكون فاتحة لمتعة القراءة، واللذة التى لا يملك القارئ سلطة أمام رغباتها، المتجددة فى كل حضور، الحاضرة فى كل قراءة متجددة...

# • كشاف المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

## ■ أولا : الكتب

### ١ـ بالعربية :

**ـ إبراهيم عبد الله :**

١ـ الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩.

٢ ـ المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات) المركز الثقافى العربى،ط١، ١٩٩٧.

٣ ـ معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ـ مشترك مع سعيد الغانمى وعواد على ـ، المركز الثقافى العربى، ط٢، ١٩٩٦.

**ـ أدونيس (على أحمد سعيد):**

٤ ـ البيانات (مشترك)، تقديم محمد لطفى اليوسفى، سيراس للنشر، تونس، ١٩٩٥.

٥ ـ الثابت والمتحول: (بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب)، دار العودة بيروت، ط٢، ١٩٧٩.

٦ـ الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥ .
٧ ـ الصوفية والسريالية ـ دار الساقى ـ بيروت ـ لندن ـ ط١ ـ ١٩٩٢ .
٨ ـ فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٨٠ .
٩ ـ كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط١ ، ١٩٨٩ .
١٠ ـ مقدمة للشعر العربى، دار العودة، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٣ .

**ـ بكرى الشيخ أمين:**

١١ ـ التعبير الفنى فى القرآن الكريم، دار الشروق، بيروت/ القاهرة، ط٤ ، ١٩٨٠ .

**ـ تيرى إيجلتون :**

١٢ ـ مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١ .

**ـ خوسيه إيفانكوس:**

١٣ ـ نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أحمد، مكتبة غريب، ١٩٩٢ .

**ـ ميخائيل باختين:**

١٤ـ شعرية دوستويفسكى، ترجمة، جميل نصيف التكريتى، بغداد/ الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

**ـ رولان بارت :**

١٥ ـ درس فى السيميولوجيا، ترجمة: عبدالسلام بن عبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .
١٦ ـ شذرات من خطاب فى العشق، ترجمة: د.إلهام حطيط وحبيب حطيط، سلسلة إبداعات عالمية، الكويت، ط١ ، ٢٠٠٠ .

١٧ ـ لذة النص، ترجمة: منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ط١، ١٩٩٢.
١٨ ـ مبادئ علم الأدلة، ترجمة: محمد البكرى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

**ـ برادبرى مالكم وماكفاران جيمس (محرران):**

١٩ـ الحداثة، ترجمة، مؤيد حسن فوزى، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧.

**ـ تزفيتان تودوروف:**

٢٠ ـ الشعرية، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٧.
٢١ ـ فى أصول الخطاب النقدى الجديد، (مشترك)، ترجمة: أحمد المدينى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦.
٢٢ ـ نقد النقد، ترجمة: سامى سويدان، مركز الإنماء القومى، بيروت ط١، ١٩٨٦.

**ـ تورين آلان:**

٢٣ ـ نقد الحداثة، ترجمة: صياح الجهيم، ج١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سورية، ١٩٩٨.

**ـ فاضل ثامر:**

٢٤ ـ اللغة الثانية (فى إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى العربى الحديث)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٢٥ ـ مدارات نقدية (فى إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط،١٩٨٧ .

ـ **محمد عابد الجابرى:**

٢٦ ـ نحن والتراث (قراءة معاصرة فى تراثنا الفلسفى)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط٥، ١٩٨٦ .

ـ **رومان جاكبسون:**

٢٧ ـ قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

ـ **عباس الجرارى:**

٢٨ ـ خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، ط١، ١٩٩٠ .

ـ **على حرب :**

٢٩ ـ الممنوع والممتنع (نقد الذات المفكرة)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت،ط٢، ١٩٩٨ .

ـ **عبد العزيز حمودة :**

٣٠ ـ المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ذو الحجة ١٤١٨هـ ـ أبريل/ نيسان، ١٩٩٨م.

ـ **إلياس خورى:**

٣١ ـ دراسات فى نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢ ،نيسان، ١٩٨١ .

٣٢ ـ الذاكرة المفقودة (دراسات نقدية)، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٠ .

- شربل داغر:

٣٣ ـ الشعرية العربية (تحليل نصى)، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

- كمال أبو ديب:

٣٤ ـ جدلية الخفاء والتجلى (دراسات بنيوية فى الشعر)، دار العلم للملايين، لبنان، ط٤، ١٩٩٥ .

٣٥ ـ الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ .

٣٦ ـ فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧ .

- ابن رشيق القيروانى:

٣٧ ـ العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢ .

- إبراهيم رمانى:

٣٨ ـ الغموض فى الشعر العربى الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،١٩٩١ .

- أحمد وهب رومية :

٣٩ ـ شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، شوال ١٤١٦هـ ـ مارس/آذار ١٩٩٦م.

- عبد المجيد زراقط:

٤٠ ـ الحداثة فى النقد الأدبى المعاصر، دار الحرف العربى، بيروت، ط١، ١٩٩١ .

- جار الله الزمخشري:
٤١ ـ الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٧.

- توفيق الزيدي :
٤٢ ـ في علوم النقد الأدبي، قرطاج ٢٠٠٠، تونس، ط١، ١٩٩٧.

- نصر حامد أبو زيد:
٤٣ ـ إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط ٥، ١٩٩٩.

- سبيلا محمد وبن عبد العالي عبد السلام:
٤٤ ـ الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦.
٤٥ ـ الحقيقة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٦.

- محمد السرغيني:
٤٦ ـ محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

- رامان سلدن:
٤٧ ـ النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

- نبيل سليمان :
٤٨ ـ مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط١، كانون الثاني (يناير)، ١٩٨٣.

- سامى سويدان:

٤٩ ـ جسور الحداثة المعلقة (من ظواهر الإبداع فى الرواية والشعر والمسرح)، دار الآداب، بيروت، ط١ ، ١٩٩٧ .

- هشام شرابى :

٥٠ ـ النظام الأبوى وإشكالية تخلف المجتمع العربى، نقله إلى العربية: محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربى، بيروت، ط١ ، ١٩٩٢ .

- يوسف أنور عوض :

٥١ ـ نظرية النقد الأدبى الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع،ط١ ، ١٩٩٤ .

- يمنى العيد:

٥٢ ـ فى معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط٤ ، ١٩٩٩ .

- شكرى محمد عياد:

٥٣ ـ دائرة الإبداع (مقدمة فى أصول النقد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦ .

٥٤ـ المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ربيع أول ١٤١٤ هـ ـ سبتمبر/ أيلول، ١٩٩٣م.

- منذر عياشي:

٥٥ ـ الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت،ط١ ، ١٩٩٨ .

- عبد الله الغذامى:

٥٦ ـ الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٣، ١٩٩٣ .

ـ روجيه غارودى:
٥٧ ـ البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

ـ صلاح فضل:
٥٨ ـ بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، صفر، ١٤١٣ هـ ـ أغسطس/ آب، ١٩٩٢م.
٥٩ ـ مناهج النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
٦٠ ـ نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مؤسسة المختار، القاهرة، ١٩٩٢.

ـ ميشيل فوكو:
٦١ ـ حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ١٩٨٦.
٦٢ ـ الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع الصفدى وآخرون، مركز الإنماء القومى، بيروت، ١٩٩٠.

ـ عدنان حسين قاسم:
٦٣ ـ الاتجاه الأسلوبى البنيوى فى نقد الشعر العربى، مؤسسة علوم القرآن، عجمان/ دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

ـ حازم القرطاجنى:
٦٤ ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

ـ سيد قطب:
٦٥ ـ النقد الأدبى (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، بيروت/ القاهرة، ط٦، ١٩٩٠.

- جان لوى كابانس:
٦٦ - النقد الأدبى والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٢.

- إديث كرزويل :
٦٧ - عصر البنيوية (من ليفى شتراوس إلى فوكو)، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣.

- جان كوهين:
٦٨ - بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولى ومحمد العمرى، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

- حميد لحمدانى :
٦٩ - بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ١٩٩١.
٧٠ - من أجل تحليل سوسيو بنائى، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٥.

- عبد الملك مرتاض:
٧١ - دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاى» لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٢.
٧٢ - النص الأدبى من أين؟ إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٣.

- المسدى عبد السلام :
٧٣ - الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢، ١٩٨٢.
٧٤ - فى آليات النقد الأدبى، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٤.

٧٥ ـ قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥.
٧٦ ـ المصطلح النقدى، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ١٩٩٤.
٧٧ ـ ما وراء اللغة (بحث فى الخلفيات المعرفية)، مؤسسات بن عبد الله، تونس، ١٩٩٤.
٧٨ ـ النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

ـ **عبد الوهاب المسيرى:**

٧٩ـ إشكالية التحيز (رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد)، سلسلة المنهجية الإسلامية، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الولايات المتحدة الأمريكية، ط٣، ١٩٩٨.

ـ **محمد مفتاح :**

٨٠ ـ دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت،ط٢، ١٩٩٠.
٨١ـ فى سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٢.
٨٢ ـ المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعى)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ط١، ١٩٩٩.
٨٣ ـ مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٠.

ـ **عمر مهيبل:**

٨٤ ـ البنيوية فى الفكر الفلسفى المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١.

ـ **محمد مندور:**

٨٥ ـ فى الميزان الجديد، دار النهضة، القاهرة، مصر، ١٩٧٣.

- مصطفى ناصف:
٨٦ ـ محاورات مع النشر العربى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رمضان، ١٤١٧هـ ـ فبراير/ شباط، ١٩٩٧م.
٨٧ ـ اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رجب، ١٤١٥ هـ ـ يناير/ كانون ثان، ١٩٩٥م.

- كريستوفر نوريس:
٨٨ ـ التفكيكية (النظرية والممارسة)، ترجمة، صبرى محمد حسين، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٩.

- مصطفى هدارة:
٨٩ ـ بحوث فى الأدب العربى الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٩٤.

- ترنس هوكز:
٩٠ ـ البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة محمد الماشطة، دار الشئون الثقافية بغداد، ١٩٨٦.

- روبرت هولب:
٩١ ـ نظرية التلقى، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادى الأدبى الثقافى، جدة، ط١، ١٩٩٤.

- سعيد يقطين:
٩٢ ـ تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء/ بيروت، ١٩٨٩.

## ■ ثانيا : المعاجم


- أنيس إبراهيم وآخرون :

٩٣ ـ المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، (د.ت) .

- ابن منظور:

٩٤ ـ معجم لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٥ .

- سعيد علوش :

٩٥ ـ معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٥ .

- المسدى عبد السلام :

٩٦ـ قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤ .


## ■ ثالثا : المخطوطات:


- رياض بن يوسف:

٩٧ ـ التجربة اللغوية فى بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميولوجية تأويلية)، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٠.


## ■ رابعا: المقالات :


- أبرامز. م. هـ:

٩٨ ـ الاتجاهات الأساسية لنظريات النقد، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ع١، س١٥، آب، ١٩٨٠.

- **يوسف بن أحمد :**

٩٩ - منظورية الحقيقة عند نيتشه، مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى، بيروت/ باريس، ع ١٠٢، ١٠٣، ١٩٩٨.

- **تيرى إيجلتون:**

١٠٠ - الماركسية والنقد الأدبى، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م٥، ع٣، ١٩٨٥.

- **رولان بارت:**

١٠١ - نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعى، مجلة العرب والفكر العالمى، مركز الإنماء القومى، بيروت/ باريس، ع٣، صيف ١٩٨٨.

- **محمد برادة:**

١٠٢ - اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

- **رشيد بنحدو :**

١٠٣ - العلاقة بين القارئ والنص فى التفكير الأدبى المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٣، ع١، ٢، ١٩٩٤.

- **يوسف حامد جابر :**

١٠٤ - بنيوية كمال أبو ديب، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٥، ع٤، ١٩٩٧.

- **حسن حنفى:**

١٠٥- علم الاستغراب ما هو؟ مجلة الكرمل، ع ٤٥، ١٩٩٢.

**ـ محمد خضر خربطلى:**

١٠٦ ـ إشكالية موت المؤلف، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، ع٤ ، ١٩٩٧ .

**ـ شربل داغر:**

١٠٧ ـ أسئلة الحداثة، مجلة الوحدة، الرباط/ باريس، ع٨٢، ٨٣،س٧، ١٩٩١ .

**ـ كمال أبو ديب :**

١٠٨ ـ الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، القاهرة، م٤ ،ع٣ ، ١٩٨٤ .

**ـ محمود الربيعى:**

١٠٩ ـ مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبى، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٣ ، ع١ ، ٢ ، ١٩٩٤ .

**ـ أحمد رحمانى :**

١١٠ ـ الخلفية الفكرية للمصطلح فى العلوم الإنسانية والشرعية، مجلة الإحياء، باتنة، الجزائر، ع ١ ،س١ ، ١٩٩٨ .

**ـ أمينة رشيد :**

١١١ ـ السيميوطيقا: مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول، القاهرة،م١ ،ع٣ ,١٩٨١ .

**ـ ريكوربول:**

١١٢ ـ النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمى، مركز الإنماء القومى، بيروت/ باريس، ع٣، صيف ١٩٨٨ .

**ـ صالح غرم الله زياد :**

١١٣ ـ المصطلح الأدبى بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ (بعض مصطلحات الشعر العربى لدى القدامى نموذجًا)، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٨ ،ع٤، ٢٠٠٠ .

ـ **محمد سبيلا:**

١١٤ ـ التحولات الكبرى للحداثة (مساراتها الأبستمولوجية ودلالاتها الفلسفية). مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع٢ ،س١ ، ١٩٩٧ .

ـ **خالدة سعيد:**

١١٥ ـ الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، القاهرة، م٤ ،ع٤ ، ١٩٨٤ .

ـ **رضوان ابن شقرون:**

١١٦ ـ إشكالية المصطلح فى النقد الإسلامى الحديث، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد خاص، ١٩٨٨ .

ـ **عبد العالى بوطيب:**

١١٧ ـ إشكالية المنهج فى الخطاب النقدى العربى الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٣ ، ع١ ، ٢ ، ١٩٩٤ .

١١٨ ـ إشكالية تأصيل المنهج فى النقد الروائى العربى، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٧ ، ع١ ، ١٩٩٨ .

ـ **عبدالرحيم محمد عبد الرحيم:**

١١٩ ـ أزمة المصطلح فى النقد القصصى، فصول، القاهرة،م٧ ،ع٣,٤ ، ١٩٨٧ .

ـ **عبدالله العشى:**

١٢٠ ـ الترجمة إلى العربية من منظور حضارى، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع٢ ، ١٩٩٤ .

ـ **شكرى محمد عياد :**

١٢١ ـ العاشق المصرى، مجلة العربى، الكويت، ع٤٩١ ، ١٩٩٩ .

- فريال جبور غزول:
١٢٢ ـ سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، فصول، القاهرة، م٦ ،ع٤ ، ١٩٨٦ .

- صلاح فضل:
١٢٣ ـ إشكالية المصطلح الأدبى بين الوضع والنقل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، عدد خاص، ١٩٨٨ .

- فوشوميشال:
١٢٤ ـ تاريخ الأفكار والعقل المنعكس (قراءة فى ماهية العقل الغربى)، مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى، بيروت/ باريس، ع١٠٢، ١٠٣، ١٩٩٨.

- عبد القادر القط:
١٢٥ ـ قضية المصطلح فى مناهج النقد الأدبى الحديث، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمى، جامعة الكويت، ع٤٨، س١٢، ١٩٩٤.

- سيزا قاسم:
١٢٦ ـ حول بويطيقا العمل المفتوح (قراءة فى اختناقات العشق والصباح لإدوار خراط)، مجلة فصول، م٤، ع٢، ١٩٨٤ .

- محمد على الكردى:
١٢٧ـ النقد البنيوى بين الإيديولوجيا والنظرية، مجلة فصول، القاهرة، م٤، ع١، ١٩٨٤ .
١٢٨ ـ النقد الجديد والإيديولوجيا، فصول، القاهرة، م٥، ع٤، ١٩٨٥ .

- عبد الواحد لؤلؤة :

١٢٩ ـ من قضايا الشعر العربى المعاصر(التناص مع الشعر الغربى)، مجلة الوحدة، الرباط/ باريس، ع٨٢، ٨٣، ١٩٩١.

- سعيد المتدين:

١٣٠ ـ الحداثة وما بعد الحداثة (تثبيت الأصول أم كسر الحواجز)، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع٢٢ ،س٣، ١٩٩٩.

- عبدالملك مرتاض:

١٣١ ـ التأويلية بين المقدس والمدنس، مجلة عالم الفكر، الكويت، م٢٩، ع١، ٢٠٠٠.

- عبدالوهاب المسيرى :

١٣٢ ـ اليهودية وما بعد الحداثة (رؤية معرفية)، مجلة إسلامية المعرفة، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الولايات المتحدة الأمريكية، ع٣،س١٠، ١٩٩٧.

- محمد مزوز:

١٣٣ ـ أزمة الحداثة وعودة ديونيزوس، مجلة فكر ونقد، الرباط، المغرب، ع٢١ ،س٣ ، ١٩٩٩.

- قاسم محمد المومنى:

١٣٤ـ ماهو المصطلح؟ المصطلح النقدى فى النقد المقارن خاصة، مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى، بيروت، ع١٠٢، ١٠، ١٩٩٨.

## ٢. بالفرنسية:

**Eco Umberto:**

1- Les limites de l'interprétations, Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Ed, Grasset & Fasquelle, Paris, 1992.

**Habermas J.:**

2- Théorie de l'agir communicationnel, Ed, Fayard.

**Iser Wolfgang:**

3- L'acte de lecture (théorie de l'effet esthétique), traduit de l'amlend par Evelyne Sznycer, Ed, Pierre Mardaga, 1985.

**Jauss H.R.:**

4- Pour une esthétique de la réception, Traduit de l'almend par Claude Maillard, Ed, Gallimard, Paris,1978.

5- Pour une hermenetique littéraire, Traduit de l'almend par Maurice Jacob, Ed, Gallimard, Paris, 1988.

**DICTIONNAIRES:**

**Dubois Jean et autres:**

6- Dictionnaire de linguistique. Larousse. Paris. 1973.

**Todorov. T et Ducrot.O:**

7-Dictionnaire encyclopé dique des sciences de langage. éd. Seuil. Paris. 1972.

8- La Grande Encyclopédie Larousse. Bibliothèque, Larousse, Paris, 1975.

9- Encyclopedia Universalis, Volume 11, sixième version, France. 2000.

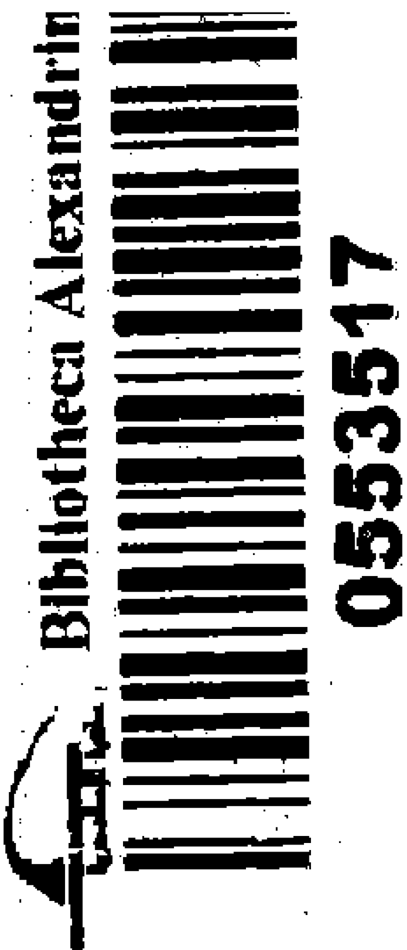
# فهرس المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. egyptianbook. org
E - mail : info @egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٧٥١ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9843 -9

هذا الكتاب يعد إضافة جديدة من حيث إلقاء الضوء على الاتجاهات النقدية المختلفة موضحًا الأصول المعرفية فى تأصيل الحداثة، وتتجلى أهميته بتعرضه لنقد النقد فى فعل قراءة التراث النقدى من جوانب متعددة عبر مراحل وتيارات مختلفة ورؤى مغايرة التطبيق على مذاهب ومناهج النقد الغربى المتعاقبة وتأثيرها وتأصيلها فى النقد العربى، كما يكشف مراحل تطور الطبيعة الفكرية والفلسفية التى أثرت فى مناهج النقد المختلفة.




الثمن ١١ جنيهاً

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب